DIE BASLER GALLUSPFORTE

UND

ANDERE ROMANISCHE BILDWERKE

DER SCHWEIZ.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT BASEL

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

VORGELEGT VON

ARTHUR LINDNER
aus Danzig.

STRASSBURG
Universitäts-Buchdruckerei von J. H. Ed. Heitz
(Heitz & Mündel)
1899.

MEINER LIEBEN MUTTER.

INHALT.

		Seite
Kap.	I. Die Anfänge der romanischen Plastik in der Schweiz .	7
»	II. Die Basler Galluspforte	15
»	III. Das Südportal der Stiftskirche von Saint-Ursanne (Canton Bern)	42
»	IV. Die Portalstatuen der Collegiatkirche Notre-Dame zu Neuenburg (Neuchâtel)	54
»	V. Das Portal und zwei Kapitell-Reliefs des Grossmünsters zu Zürich	64

I.

Die Anfänge der romanischen Plastik in der Schweiz.

Um die Mitte des XII. Jahrhunderts war es mit der plastischen Kunst in der Schweiz noch recht schlecht bestellt. Zu einer Zeit, wo sich im benachbarten Frankreich, jenem mittelalterlichen Kulturlande sondergleichen, schon eine reiche und üppige Früchte zeitigende bildnerische Thätigkeit entfaltet hatte,[1] gab es in dem schönen Alpenlande — von etwaigen, nicht auf unsere Tage gekommenen Schöpfungen abgesehen — wenig, dem man den Namen eines Kunstwerkes zugestehen kann.

Nicht als ob es an dem Bestreben, sich künstlerisch zu bethätigen, gefehlt hätte; die Ordensgeistlichen der zahlreichen blühenden Klöster waren wohl bemüht, ihren Gotteshäusern würdigen Schmuck zu verleihen, aber das Können blieb hinter dem guten Willen zurück. Wo wir schon recht stattliche Leistungen der Architektur verzeichnen können,[2] liegt die Plastik noch sehr im Argen. Es will scheinen, als ob die Umstände, welchen die Schweiz heutigen Tages mit ihre Grösse und Blüte verdankt, in jener Zeit eher hinderlich auf das Entfalten des künstlerischen Geistes eingewirkt haben.

---

[1] Fast alle französischen Skulptorenschulen standen damals schon in hoher Blüte. Arles, Chartres und St. Denis waren schon vollendet.

[2] Solche sind in konstruktiver Hinsicht die gewölbten Kirchen von Grandson, Payerne, Bonmont u. s. w.

Das wundervolle Land mit seinen Bergen, Wäldern und Seen lag noch ziemlich unerschlossen da; was heute einen kräftigen Anziehungspunkt für Tausende genussfroher Wanderer bietet, wirkte zu jener Zeit eher hemmend und abschreckend. Mit einem Worte, es fehlte am Zuzug geschulter Kräfte, oder, wo solche vorhanden waren, wirkten sie in anderer Weise, in stiller Klosterzelle beim Büchermalen oder sonstigen Hantierungen der Kleinkunst. Auch an Vorbildern fehlte es.

Die Kultur des römischen Weltreiches hat auf helvetischem Boden wohl nie so erhabene und prächtige Spuren hinterlassen, wie in den reichen und fruchtbaren Gefilden des Flachlandes, und wo dies doch der Fall war, waren sie schon wieder zum grossen Teile ein Opfer der Zeit und der Kriegsläufe geworden.

„Augst, was taugst?!“ lässt Scheffel den Salmenfischer am Isteiner Klotz in Hinblick auf die Vergänglichkeit jeglichen Menschenwerkes sagen, als der raschflutende Rheinstrom die Trümmer der machtvollen Römercolonie Augusta Rauracorum an ihm vorbeiträgt.

Doch Jahrhunderte sind darob vergangen, das sich kräftig ausbreitende Christentum erobert das trotzige Bergland, ein Gallus, Columban, Ursicinus und Lucius gründen Stätten frommen Glaubens. Auch diese schwinden wieder dahin. Teils fallen die Gebäude dem verheerenden Elemente zum Opfer, teils müssen sie neuen, stattlicheren, den Zeitverhältnissen und gesteigerten Bedürfnissen ihrer Bewohner Rechnung tragenden Neubauten weichen.

Ueber die Mitte des XI. Jahrhunderts geht keins der erhaltenen Denkmäler zurück. Das älteste, die im prächtigen Waldthale am Ufer des Nozon gelegene Abteikirche von Romainmotier, dem alten, vom Cluniacenser-Abte Odilo erbauten Romanum Monasterium, war um 1049 noch im Bau begriffen.[1] Sie zeigt primitive Uranfänge plastischen Schmuckes, rohe, unregelmässige Zickzacklinien, vegetabilische und figürliche Gebilde an Kapitellen und Schmiegen der Vorhalle und des Kircheninnern, denen gegenüber

---

[1] Vgl. J. R. Rahn, Grandson und 2 Cluniacenserbauten. (Mitteilungen d. ant. Gesellschaft in Zürich, Bd. 17, p. 30. — W. Lübke, Deutsches Kunstblatt von 1854, Nr. 24, p. 213. — J. R. Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, I, 241.

jede Stilkritik machtlos ist.[1] Ihre „kindische“ Ornamentik beruht sicher auf rein lokaler Erfindung und gewährt lediglich archaeologisches Interesse.

Ein wenig besser wird es in Grandson, dem alten Städtchen am Ufer des Neuenburger Sees. Die dortige Kirche Sanct Johann Baptista, ein Gewölbebau altburgundischer Art, enthält zehn Säulen, deren Schäfte den Römerbauten des nahen Aventicum (Avenches) oder Eburodunum (Yverdon) entnommen zu sein scheinen, deren Kapitelle jedoch Bildhauereien des XII. Jahrhunderts zeigen. Es mischen sich auf denselben abwechselnd Nachahmungen korinthischer Säulenknäufe mit kirchlichen und profanen oder zum mindesten uns unverständlichen Bildern durcheinander, Heiligenfiguren, ein Sanct Michael und eine thronende Madonna neben Ungeheuern und grottesken Tanzscenen, auf denen eine Figur fast an den antiken Dornauszieher gemahnen könnte.[2] Das Beste an den Grandsoner Sculpturen sind, wie ja meistens in der romanischen Bildnerei, die pflanzlichen Ornamente; die Figuren sind durchweg von unbeholfener Plumpheit. Das byzantinisch starre Madonnenbild liess seinerzeit Spuren einer

Kapitell aus St. Johann Baptista zu Grandson.

---

[1] Abbildungen von Skulpturen von Romainmotier finden sich im Atlas zu Blavignacs «Histoire de l'architecture sacrée, pl. XI und XII, Rahn, Gesch. d. b. K. I, 227, 228.

[2] Aehnliche Figuren finden sich zu Zürich, Grossmünsterkreuzgang, Freiburg im Breisgau, Schwabenthor, Magdeburg, Dom (Bronze), Vézelay (Vonne), Tympanon von Ste. Madeleine.

reichen Polychromie erkennen, welche sich bei der jüngst vorgenommenen Restauration der Kirche als consequent an allen Kapitellen durchgeführt erwies.

Etwa gleichwertig ist die Arbeit an den Kapitellen eines dritten schweizerischen Cluniacenserbaues, der Stiftskirche von Payerne (Waadt), welche heute den verschiedenartigsten Bestimmungen (Zeughaus, Gefängnis, Turnhalle und dergl. mehr) dient. Das Programm der darzustellenden Dinge war ungefähr dasselbe wie in Grandson, nur drängt sich in Payerne das Verschiedenartigste auf demselben Kapitell zusammen; so weidet ein Hirsch in dem Blattwerk eines Säulenknaufes, welcher mit Mühe und Phantasie ein korinthisches Vorbild erraten lässt. Die meisten der barbarischen Schildereien lassen einen Sinn nur vermuten; so können drei Männlein mit riesigen Köpfen, deren Leiber von zwei grossen Armen wagerecht umfasst werden und welche eine Halbsäule tragen, vielleicht als eine symbolische Darstellung der Trinität aufgefasst werden; ein anderes Bild, eine Reihe von Figuren mit einer zweiten gleichen über sich hat man als Propheten, welche die Apostel auf den Schultern tragen, gedeutet, ein Motiv der romanischen Kunst, welches später häufig eine vollendetere Wiedergabe z. B. an einem Taufsteine des Merseburger Domes oder in prächtiger Ausführung an einem Seitenportale der Bamberger Domkirche fand. Interessant ist eine Doppelstellung gekuppelter Säulen im Chor, welche zu zweit ein Kapitell tragen, auf dem sich z. B., je in einer Mandorla, Christus und, ihm

Kapitell aus der Stiftskirche von Payerne.

coordiniert, der durch den gewaltigen Schlüssel gekennzeichnete Petrus befinden.[1]

Hier mögen noch zwei Kapitelle in der jüngeren ehemaligen Prioratskirche des nicht weit entfernten Münchenwyler (bei Murten) erwähnt werden, welche fast ganz im Stil Grandsons und Payernes gehalten sind.

In den Kreis der bisher betrachteten Denkmäler gehören ferner zwei Gotteshäuser, welche zwar jüngeren Datums sind und in ihrer Architektur schon die Formen des Uebergangsstils zeigen, deren plastischer Schmuck aber ungefähr auf der gleichen künstlerischen Höhe steht, wie die beschriebenen Sculpturen. Die etwa um die Wende des XII. Jahrhunderts erbaute Kirche von Notre-Dame de Valère bei Sitten (Wallis) weist in ihrer Ornamentik neben leidlich nachgeahmtem antiken Akanthuslaub das Flecht- und Riemenwerk der longobardischen Plastik[2] auf, hierzu kommt als wohl selbständige Erfindung des Steinmetzen eine aus Schneckengehäusen, Pinienzapfen und ähnlichen Dingen gebildete Verzierung der Kapitelle.[3] In den figürlichen Sculpturen, welche in endlosen Variationen das beliebte Motiv des Ringens zwischen Mensch und Ungeheuer wiederholen, lässt sich gleichfalls der Einfluss oberitalienischer Vorbilder vermuten. So erinnert der einen Mann verschlingende Drache an einen ähnlichen vom Dome zu Verona.

Die etwa gleichalterige Kathedrale St. Pierre zu Genf — begonnen gegen Ende des XII. Jahrhunderts — enthält in ihren ältesten Werken, den Kapitellen des Chors,[4] eine Menge biblischer Scenen aus dem alten und neuen Testament. Rahn hat hier neben der Thätigkeit einheimischer auch eine solche etwas gewandterer südfranzösischer Sculptoren vermutet, doch sind auch diese den Schweizer Künstlern nur wenig überlegen.

---

[1] Vgl. die Abbildungen bei Blavignac, Atlas, ferner die Schilderungen bei Rahn. Das Kapitell mit dem «weidenden Hirsch» findet sich ähnlich im Fraumünster zu Zürich, abgebildet in den Mittlg. d. antiq. Gesellsch. Bd. 8 Taf. VI.

[2] E. A. Stückelberg, Longobardische Plastik, enthält viele verwandte Ornamente.

[3] Abgeb. bei Blavignac. Ebenda Taf. LVII—LXIII weitere Abbildungen.

[4] Reste der ältesten Skulpturen von St. Pierre finden sich auch im Musée epigraphique du Palais de Justice in Genf.

Am erfreulichsten wirkt die romanische Bildhauerei der südlichen Schweiz dort, wo man von der historischen Darstellung abgesehen hat, wie etwa an dem Portal der jetzt zum landwirtschaftlichen Gebäude degradierten Klosterkirche von Bonmont (bei Nyon am Genfersee). Diese einfache Kirchenpforte, welche trotz ihres früheren Entstehungsdatum — I. Drittel des XII. Jahrhunderts — schon mit dem Spitzbogen gekrönt ist, wird, unbeschadet der noch stark ungefügen Form ihrer Kapitelle und ihrer keineswegs klassischen Proportionen, stets einen würdigen Eindruck auf den Beschauer ausüben. (Taf. I.)

In der ganzen nunmehr überblickten Kunstgruppe beruht anscheinend sehr viel des Dargestellten auf eigener Erfindung der Bildner. Ihre selbständige Phantasie trägt bald mehr, bald minder annehmbare Früchte, ist aber stets eingeengt durch den Formenkreis und die Anschauung des Zeitalters. Einen eigenen Reiz fanden alle diese Künstler darin, etwas möglichst Schreckhaftes und Abenteuerliches darzustellen. Diese drohenden Untiere, welche von allen Säulenkapitellen — dem Platze, wo neben den Portalen die Plastik jener Zeit vornehmlich und oft einzig zum Ausdruck kam — herabblicken, bald sich gegenseitig, bald menschliche Körper verschlingend, oft auch andere Monstra, welche ihrerseits wieder Menschengestalten mit den Zähnen zermalmen, sind das Produkt einer düsteren Auffassung der Lehre von der Vergeltung nach dem Tode, vom jüngsten Tage. Sie haben ursprünglich nicht nur dekorativen Zweck, sondern in erster Linie den, eindringlich mahnend und drohend zur sündigen Menschheit zu sprechen. Aber dieser höhere Zweck mag sehr bald von den bildenden Künstlern ausser Acht gelassen sein. Die lehrhafte Bedeutung verliert sich, der Sinn entflieht und die Form bleibt, wie dies oft geschieht. Das Grauenhafte wird Selbstzweck, je grässlicher dem Steinmetzen seine Gebilde gelingen, desto mehr Existenzberechtigung scheinen sie ihm zu besitzen, desto mehr „Schönheit“ zur Schau zu tragen. Dies äussert sich naturgemäss an verschiedenen Bauten verschieden, je nach Phantasie, Geschmack und Können des Künstlers. Es ist eine wenig reizvolle und müssige Arbeit, die Sculpturen der einzelnen Bauten darauf hin gegen einander abzuwägen.

Und doch hat diese Vorliebe für eine mit Fabelwesen aller

Art angefüllte, steinerne Zauberwelt nicht zu verkennende Früchte gezeitigt. Dem gewandten Plastiker bot sie überreiche Gelegenheit, sein Talent an der Darstellung von wildbewegten Tier- und Menschenkörpern zu schulen. Freilich, an der von uns betrachteten Gruppe sind noch wenig erfreuliche Ergebnisse dieser Schulung wahrzunehmen, aber an andern gleichalterigen oder wenig jüngeren romanischen Gotteshäusern der Schweiz wird dies schon besser. Eine eingehendere Naturbetrachtung, deren Folge eine anatomisch richtigere Bildung der Körper ist, und ein gereifterer Schönheitssinn lassen das Unerquickliche der dargestellten Stoffe übersehen. Wer denkt bei dem zierlichen Kapitell mit den paarweise zusammengewachsenen Löwen- oder sonstigen Tierkörpern, einer Darstellung der romanischen Kunst, welche sich zu unzähligen Malen in allen europäischen Ländern wiederfindet, noch an den ursprünglichen Sinn, und sieht nicht vielmehr in ihm ein decorativ äusserst glücklich wirkendes Gebilde? —

Etwas anders liegt der Fall mit der Ornamentik. Dieselbe geht in ihren Hauptmotiven, dem Laub-, Blatt- und Rankenwerke, auf antike Vorbilder zurück. Ein Beweis dafür — wenn ein solcher erbracht werden muss — ist ihr Fehlen oder spärlicheres und späteres Auftauchen in diesen Vorbildern ferner liegenden Gegenden. Aber was ist aus diesen Vorbildern geworden! In vielen Fällen mag den Schöpfern dieser Lokalkunst ein solches Original-Vorbild garnicht zu Gesichte gekommen sein, sondern sie empfingen die Form erst aus zweiter, dritter, ja zehnter Hand. Wo dies aber der Fall war — und in der Schweiz war es jedenfalls häufig — da war es nicht nur die ungeübte Hand, welcher die Nachbildung misslang, nein, das Auge des kunstbeflissenen Mönches oder Laien war garnicht fähig, die Schönheit der klassischen Form zu erfassen, und so musste die Nachbildung eine rein äusserliche werden.

Dass die frommen Bauleute bei der Erfüllung der höchsten Aufgabe der kirchlichen Kunst, den Heiland und die himmlische Jungfrau, die Engel und Glaubensboten darzustellen, vom besten Willen beseelt waren, gottähnliche Gestalten zu schaffen, wird billigerweise nicht geleugnet werden können, und was für klägliche, plumpe und verrenkte Gestalten hauten sie aus ihren Steinen heraus!

Was alle diese, zum Teil sicher unabhängig von einander entstandenen Werke so verwandt erscheinen lässt, ist eben die gleiche Stufe technischer Unvollkommenheit, auf welcher alle ihre Verfertiger stehen. So wird das sich selbst überlassene Kind mit dem Stifte in der Hand immer ähnliche ungelenke Wiedergaben der Erscheinungswelt um sich herum auf das Papier stammeln. Ueberall haben wir es mit den Aeusserungen von Bildnern zu thun, welche, im redlichsten Bemühen ihr Bestes zu geben, an ihrem Unvermögen scheiterten und Werke schufen, welche dem anspruchslosen Beschauer wohl gar schön erschienen sein mögen, uns aber kalt lassen müssen.

Doch dies ist nicht der Grund, wesshalb wir so kurz über dieselben hinweggegangen sind. Wer sich mit Kunstgeschichte befasst und bemüht ist, den Werdegang, die Entwicklung eines Zweiges derselben zu erforschen, eine Zeit aus ihren Kunstprodukten zu verstehen, wird auch diesen unvollkommenen Werken stets die grösste Teilnahme und Würdigung entgegenbringen. Und in der That liegt etwas Rührendes und Anziehendes in diesem tastenden Ringen nach Gestaltung. Wenn wir die besprochenen Denkmäler nur summarisch behandelt haben, so geschah dies, weil ihnen in der kunstgeschichtlichen Literatur schon längst ihr gutes Recht widerfahren ist, weil sie in Wort und Bild nahezu erschöpfend behandelt und z. B. durch J. R. Rahns Arbeiten so meisterhaft geschildert sind, dass wir wenig Neues zu bringen vermochten.

II.

Die Basler Galluspforte.

Wir werden gut thun, ehe wir an die Betrachtung anderer vollendeterer Werke gehen, noch einen scheidenden Blick auf die eingangs behandelten Sculpturen zu werfen. Haben sie doch den Wert für uns, dass sie als Gradmesser künstlerischen Könnens zu dienen vermögen. Was uns ohne die vorhergegangenen Erörterungen vielleicht selbst noch geringwertig erscheinen würde, gewinnt so mit einem Male an Bedeutung, und wir werden des grossen Abstandes inne, welcher es von den besprochenen Werken trennt.

Die Mitte des XII. Jahrhunderts war lange überschritten, als das majestätisch auf stolzer Höhe am Rhein gelegene Münster der alten Bischofsstadt Basel ein neues stattliches Seitenportal erhielt, welches ein günstiges Geschick unversehrt bis auf den heutigen Tag erhalten hat. (Taf. II.) Es ist weitaus das schönste romanische Portal der Schweiz, eins der originellsten überhaupt. Die von reich ornamentierten Pfosten eingefasste Portalöffnung wird oben durch einen Architrav abgedeckt, auf welchem in Hochrelief Christus, umgeben von den fünf klugen und fünf thörichten Jungfrauen, dargestellt ist. Ueber diesem Thürsturze befindet sich die übliche halbkreisförmige Lünette. In der Mitte derselben thront Christus, auf einem Faldistorium, wie es seit dem XII. Jahrhundert auf den Siegeln der fränkischen Bischöfe und Könige beobachtet

wird.[1] Mit der Linken hält er ein aufgeschlagenes Buch auf das Knie gestützt, die erhobene Rechte trägt eine Kreuzfahne. Ganz links kniet ein vollbärtiger Mann mit kappenartiger Kopfbedeckung. Es ist der Architekt des Portals, wie das Modell desselben in seinen Händen lehrt.[2] Als himmlischer Pförtner zu ihm in Beziehung gebracht, steht Petrus zwischen ihm und dem thronenden Heiland. Ihm entspricht auf der anderen Seite Paulus, der zweite der Apostelfürsten, welcher mit der Linken eine kleinere bartlose Männergestalt beim Handgelenk gefasst hat. Er zieht den mit erhobener Rechten ehrfürchtig Dastehenden zu Christus heran und deutet empfehlend auf seinen Schützling. Hinter diesem, in welchem unzweifelhaft der Stifter des Portals zu erblicken ist, steht als letzte Figur der Composition ein kleiner Engel mit über der Brust gefalteten Flügeln, welcher, gleichsam ermutigend und sanft vorwärts schiebend, die Hand auf die Schulter des Donators legt. Wir sehen, eine Dedikationscene, wie man sie deutlicher nicht darstellen kann, und der Stifter ist, wie seine Kleidung beweist, ein Kleriker. Er trägt über dem talarartigen Untergewande eine weitärmelige, seitwärts geöffnete Dalmatica und, über beide Schultern gedeckt, einen als Pluviale zu deutenden Mantel. (Taf. IIa.)

An den Schrägen zu beiden Seiten des Einganges ist das Portal von drei schlanken, freistehenden Säulen flankiert. Zwischen den Schäften, von denen die zwei innersten zierlich gewunden sind, stehen die lebensgrossen Statuen der vier Evangelisten, mit ihren Symbolen zu Häupten, rechts Lukas und Markus, links Matthaeus und Johannes. (Taf. III u. VI.) Auf den Kapitellen lagert ein aus Schmiege und Deckplatte bestehendes, nach auswärts über die ganze Portalbreite fortgeführtes Gesims, über welchem sich, gleichsam als Fortsetzung und Verbindung der Säulenschäfte, drei runde Wulste erheben, kräftig das Tympanon umrahmend.

---

[1] F. X. Kraus, Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen, II, 6. Zahlreiche Siegel an Urkunden jener Zeit in der «Bibliothèque nationale» zu Paris zeigen diese Stuhlform.

[2] Das Modell ist ein wenig beschädigt und giebt, seiner Kleinheit wegen, auch nicht die ganze complicierte Anlage des Originals wieder. Gewöhnlich begnügte man sich damit, Stifter- und Werkmeisterfiguren eine einfachere und abgekürzte Wiedergabe des von ihnen ausgeführten Bauwerkes in die Hand zu geben.

Soweit gleicht die Galluspforte annähernd jeder typischen romanischen Kirchenthüre, doch nun tritt ein neues, fremdartiges Element hinzu. Eng an die beiden äussersten Säulen angeschmiegt, steigt ein Aufbau empor von je fünf übereinander stehenden, luftigen Gehäusen. Diese Kästchen zeigen eine rechtwinklige Grundform und sind auf der Vorderseite von zwei kleinen Säulen mit glatten Würfelkapitellen gestützt, so dass sie auch einen seitlichen Einblick gewähren, was dem Ganzen einen ausserordentlich lebendigen Charakter verleiht. Ihre Rückwände sind mit Sculpturen geschmückt. Die sechs untersten Gehäuse enthalten scenische Darstellungen der „Werke der Barmherzigkeit“ [1] nach dem Texte des Matthaeusevangelium, dessen 25. Kapitel den Stoff für den ganzen Sculpturenschmuck der Pforte mit Ausnahme des Giebelbildes geliefert hat. Von unten nach oben gelesen, wird rechts der Hungrige gespeist, der Gefangene besucht und der Kranke gepflegt, links der Nackte bekleidet, der Obdachlose beherbergt und der Durstige getränkt. Die kleinen Figuren, welche, nebenbei gesagt, als Vorbilder eines Cyclus von kleinen Glasgemälden in einem dem XIII. Jahrhundert angehörenden Rundfenster des Freiburger Münsters dienten,[2] heben sich in mehr als halbem Körperumfange vom rückwärtigen Bildgrunde ab. Sie sind mit einer gewissen Abwechslung behandelt und für ihre Kleinheit nicht ungeschickt gearbeitet. Jedes Bild enthält eine Gruppe von zwei Figuren, den christlichen Mildthäter und den die Wohlthat Empfangenden. Ersterer ist in den meisten Fällen ein Weib in der Tracht der klugen Jungfrauen über dem Eingange, zweimal aber auch, bei der Kleidung der Nackten und der Beherbergung des Obdachlosen, ein Mann in bürgerlichem bez. geistlichem Gewande. Es folgen nun zwei höhere Tabernakel mit den Vollfiguren der beiden Johannes. Rechts der Evangelist mit langem Spruchbande in der Linken trägt

[1] Es muss hervorgehoben werden, dass die kleinen Sculpturen der Galluspforte von derselben Künstlerhand stammen, wie die 4 grossen Portalstatuen (wie ein eingehender Vergleich bewies), weil Jakob Burckhardt in seiner (anonymen) Münsterbeschreibung vom Jahre 1842 die Möglichkeit annahm, dass die 4 Evangelisten älteren Datums und beim Portalbau wieder benutzt worden wären.

[2] Abgebildet im «Schau ins Land», Zeitschrift des Breisgau-Vereins, 21. Jahreslauf, p. 74.

eine ähnliche Kleidung, wie die vier grossen Gestalten zwischen den Säulen. Sein Nachbar, der Täufer, ist ein hagerer Asket mit langem Haupt- und Barthaar und abstossend hässlichem, jetzt etwas verstümmelten Antlitz. Er ist nur mit dem Kamelfelle bekleidet und trägt in den Händen das ihm eigene agnus dei. In den obersten Gehäusen knien zwei Engel, sie haben Posaunen an den Mund gesetzt und wecken mit dem Schall derselben die Toten zum hereinbrechenden Weltgericht. Das Auferstehen der Toten, welche in der glatten Mauerfläche über dem Thürbogen in zwei Gruppen neben den Engeln angeordnet sind, hat der Künstler mit köstlicher Naivetät geschildert. Diese Art, das Wachwerden am jüngsten Tage darzustellen, das eilfertige Erheben der Schläfer, das rasche Anstreifen der bereitliegenden Kleider, treffen wir an den Façaden französischer Kirchen sehr häufig, es gehört so recht eigentlich in den Stoffkreis der mittelalterlichen Portaldekoration Frankreichs, wenngleich es auch an den Denkmälern anderer Lande vielfach nachgewiesen werden kann. Bei den Auferstehenden lässt sich eine Trennung der Geschlechter wahrnehmen. Rechts kleiden sich drei männliche Figuren an — ursprünglich waren es wohl mehr; das nach links unbesetzt weitergeführte, wagerechte Steinstück, welches die Figürchen trägt, sowie die Vierzahl auf der andern Seite sprechen dafür —, links sehen wir nur weibliche Körper bis auf einen bekleideten, dessen Geschlecht zu bestimmen schwer fällt. Diese Trennung ist vielleicht auf eine gleiche der Kirchenbesucher im Innern des Gotteshauses zurückzuführen.

Unmittelbar über diesen obersten Bildwerken findet das Gallusportal durch ein reiches, vielgliedriges Gesims seinen wirkungsvollen Abschluss. Durch die kräftigen, zahlreich neben einander laufenden, an den Seiten verkröpften Horizontalen dieses Architekturteiles wird es erst das, als was es dem Auge des Beschauers auf den ersten Blick erscheint, ein durch den feinsinnigen Geschmack eines mittelalterlichen Künstlers ins Romanische übersetzter antiker Triumphbogen. —

Wir haben oben mit Recht gesagt, das Portal hätte sich in seiner ursprünglichen Gestalt unverletzt bis heute erhalten, und es erübrigt jetzt nur noch, nach Schilderung der ganzen Anlage einige Ergänzungen zu verzeichnen. So stammt die vordere

Kopfhälfte einer der grossen Portalstatuen, des Johannes, wohl aus späterer, gothischer Zeit, sie ist sehr viel besser gebildet und wurde wohl aufgesetzt, nachdem ein zerstörender Stoss, etwa im Erdbebenjahre 1356, welcher auch das Antlitz des Matthaeus verletzte, den ursprünglichen Johanneskopf zertrümmert hatte. Dieser war, wie der Bartansatz am alten Teile des Kopfes bei genauer Betrachtung ergiebt, ähnlich wie die der anderen drei Evangelisten.

Auch der andere Johannes, oben im Gehäuse, trägt einen so gut gearbeiteten lockigen Jünglingskopf, dass eine spätere Ergänzung angenommen werden muss.

Schliesslich muss als jünger unbedingt das zierliche Laubkapitell der äussersten linken Säule angesehen werden.[1]

Dass die Galluspforte, wie wohl jedes romanische Portal, ursprünglich im bunten Schmucke einer reichen Polychromie erstrahlte, darf nicht bezweifelt werden. Der rote Oelfarbenanstrich, welcher seinerzeit das ganze Aeussere des Basler Münsters bedeckte, scheint die letzten Spuren desselben getilgt zu haben.

Wie aus unserer Schilderung hervorgeht, nimmt die Galluspforte im Kreise der zahlreichen, gleichalterigen Kirchenportale eine Sonderstellung ein. So geschlossen sie als Ganzes dasteht, ist sie doch als eine Combination verschiedener Motive aufzufassen. Da ist erstens die rundbogige, nach innen vertiefte Kirchenthüre, sodann aber die stattliche, rechtwinklige, horizontal abgedeckte Umrahmung, die Verwertung des Gedankens an den alten römischen Triumphalbau, wie sie in dieser Ausdehnung wohl kaum wieder angetroffen wird. Es ist daher erklärlich, dass die kunstgeschichtliche Forschung sich mehrfach mit dem eigenartigen Denkmale beschäftigt hat, und dass mancherlei Meinungen über den Ursprung und die Vorbilder des Bauwerkes laut wurden. Doch sind diese Untersuchungen nie bis zu dem Grade von Sicherheit gediehen, dass nicht auch fernere Forschungen darüber berechtigt erscheinen mögen.

---

[1] Im Uebrigen war das Portal so gut erhalten, dass bei der Restauration vom Jahre 1885 fast gar keine Ausbesserungen vorgenommen werden mussten. Vgl. Baugeschichte des Basler Münsters, p. 413. — Einige durch neue ersetzte Stücke, Tabernakelsäulchen etc. finden sich im Hofe des historischen Museums zu Basel.

Ebensowenig Anteil, wie jene rohen Werke burgundischer Herkunft, haben die anderen sonst auf Schweizer Boden nachweisbaren, ausländischen Einflüsse an dem Basler Portalbau. Derjenige Süddeutschlands ist in der Plastik überhaupt nicht nennenswert, grösser schon mag er in der Architektur gewesen sein. Die flachgedeckte Basilika, das glatte Würfelkapitell der schwäbischen Bauart finden sich auch in den nördlichen Teilen der Schweiz.

Die Kunst Oberitaliens, deren Ausläufer man im Innern der Kathedrale von Chur und auch noch in Zürich (Grossmünster) constatieren kann, trug gleichfalls wenig zum Schmuck der Gallus-pforte bei. Freilich, völlig unberührt mag das Basler Werk von italienischen Einflüssen, vorzüglich solchen aus der Lombardei, nicht geblieben sein. Machten diese sich doch an den romanischen Teilen des Allerheiligen-Münsters zu Schaffhausen und an der alten Kirche Sankt Leodegar zu Gebweiler (Ober-Elsass) geltend und reichten sie doch weit in deutsche Lande hinein, z. B. bis nach Gelnhausen, der Kaiserpfalz Friedrich I., bei deren Bau die longobardische Ornamentensprache ein vernehmliches Wort mitredet.[1] Ueberhaupt ist das Basler Münsterportal wohl als ein Produkt verschiedener sich kreuzender Stilrichtungen anzusehen, welches in seiner Fülle von Motiven, in seiner Architektur und Plastik Anklänge an die Kunst verschiedener Zeiten und Länder zeigt. Aber gerade die wesentlichen Elemente des oberitalienischen Portalbaues, die vorspringenden Schutzdächer, die gewaltigen Säulentragenden Löwen und ähnliche Characteristica fehlen; die grosse Portalfigur andererseits ist in Italien zur kleinen am Thürgewände klebenden Puppe verkümmert. Allerdings findet sich auch in anderen Ländern wenig der Basler Kirchenthüre Analoges. Das Architekturmotiv der seitlichen Portalumrahmung, die übereinandergestellten tabernakelartigen Kästchen, finden sich unsers Wissens in dieser Ausbildung an keiner zweiten Pforte der romanischen Kunst. Immerhin treffen wir dies Zurückgehen auf die Kunst des Altertums, diese Anleihen an die Architektur klassischer Thorbauten noch am häufigsten während der romanischen Epoche auf französischem Boden, so an den Portalen von

[1] E. A. Stückelberg, Longobardische Plastik p. 95.

Avignon, Vaison, Pernes,[1] Notre-Dame d'Etampes[2] u. s. w. Ein frappantes Beispiel sind auch die Triforien des Domes von Autun, welche nichts als eine getreue Kopie der dortigen römischen Porte d'Arroux sind.[3] Der mittelalterliche Portalbau Italiens zeigt die Verwertung der Triumphbogen-Architektur in viel weniger ausgesprochener Weise. Freilich ist der Portalvorbau auch nach unten rundbogig geöffnet, nach oben wagerecht abgeschlossen, aber er ruht auf schlanken Säulen, welche nichts mehr von den mächtigen Pfeilern des antiken Thores erkennen lassen. Und das Auflösen dieser Mauerpfeiler in etagenartig übereinandergestellte, mit Säulchen gezierte Gehäuse, wie wir es am Basler Münster treffen, führt in Italien erst wieder die Renaissance ein. Ein Blick auf die Altararchitektur vieler Kirchen zeigt dies.

Schliesslich darf nicht verschwiegen werden, dass derselbe bauliche Gedanke, die stockwerk-weise übereinanderstehenden kleinen Säulchen mit Würfelkapitellen sich an einem Eckpfeiler des Grossmünsterkreuzganges zu Zürich — und früher wohl an mehreren Pfeilern desselben[4] — vorfinden. Wenn hier jedoch ein Einfluss besteht, so kam er wohl von Basel her, dessen nördliche Querhausfaçade auch sonst noch auf den Grossmünsterbau eingewirkt zu haben scheint. Das specielle Vorbild für den Basler Bau glaubt man nun in der altrömischen „Porte Noire" zu Besançon gefunden zu haben.[5] Dies antike Bauwerk zeigt an seinen Seitenpfeilern eine Uebereinanderstellung von zwei Säulenpaaren. Die von diesen Säulen eingefasste Mauerfläche war und ist zum Teil noch mit einzelnen Reliefbildern bedeckt. Wenn nun

---

[1] Anton Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte I, 9.

[2] W. Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stils, p. 109 Anm. 1 der vorhergehenden Seite. Vgl. auch das darüber im Kapitel «Apostel- und Vincentiustafel» Gesagte.

[3] Schnaase, Gesch. d. bild. Künste 4, 2, p. 297, 98.

[4] Wenigstens findet sich in den Zeichnungen F. Hegis, welche vor der Restauration des Grossmünster-Kreuzganges nach den Originalsculpturen gefertigt wurden, dies Motiv am Ostpfeiler, welcher es heute nicht mehr zeigt. Vgl. Mitteilungen der antiquar. Gesellschaft in Zürich, Bd. I, Jahrgang 1841; Der Kreuzgang beim Grossmünster in Z. von S. Voegelin Tf. XIV, Fig. I. Der einzige Pfeiler mit den übereinandergestellten Säulen ist zur Zeit der südliche.

[5] Burckhardt-Finsler, Basel, in der Baugeschichte des Basler Münsters, p. 92, I.

auch die Nachbildung eine ausserordentlich freie und dabei sehr viel compliciertere geworden ist — wir haben in Basel statt der zwei fünf Säulenpaare übereinander, — so erscheint es doch sehr möglich, dass der Meister der Galluspforte beim Anblick dieses oder eines ähnlichen alten Thores die Idee der Gesamtanlage seines Werkes concipierte.[1]

Durch die „Porte Noire" sind wir auf französischen Boden gewiesen worden. Noch manches wird in uns bei der Betrachtung unseres Werkes die Annahme bestärken, dass wir es mit einem weitgereisten Künstler zu thun haben, der auf seinen Wanderfahrten viel gesehen und mancherlei Eindrücke in sich aufgenommen haben musste und der fähig und begabt genug war, die gewonnenen Anregungen in sich zu verarbeiten. Wie hätte er sonst eine so harmonische Composition, ein so abgerundetes Werk schaffen können, wie es die Galluspforte unstreitig ist.

Eine genauere Betrachtung des plastischen Schmuckes unseres Portales wird dies des weiteren zeigen.

Schlank und gerade, wie die Säulen, zwischen denen sie aufgestellt sind, stehen die vier Evangelistenstatuen am Kircheneingange und erhöhen mit ihren langen Körpern, enganliegenden Armen und steif aufrecht getragenen Köpfen den vertikalen Eindruck der Thürumrahmung. Die Gestalten haben in ihrer tektonischen Gebundenheit etwas den Portalstatuen der gothischen Plastik Verwandtes, wenngleich sie das Princip des ruhelosen Aufwärtsstrebens noch nicht in so ausgesprochener Weise verkörpern. Im Ausdrucke der Bewegung, welche der Meister seinen Geschöpfen verleihen musste, um sie nicht völlig leblos erscheinen zu lassen, hat er sich auf das Notdürftigste beschränkt. Nur die Hände sprechen. Die eine Hand, in Brusthöhe erhoben, hält stets einen langen, in geschwungener Linie am Körper entlang gleitenden Schriftstreifen, die andere freie Hand — es ist bei drei Figuren die Rechte — ist verschieden beschäftigt. Matthaeus deutet mit abwärts gesenktem Arm und ausgestrecktem Zeigefinger auf ein Schriftband, Markus hält den seinigen mit auswärts

[1] Vgl. die Abb. der «Porte Noire» in der «Baugeschichte des Basler Münsters». Weitere Beziehungen zwischen Basel und Besançon haben an Ort und Stelle vorgenommene Forschungen nicht ergeben.

gekehrter Handfläche erhoben. Die Hand des Johannes ruht mit gekrümmten Fingern unthätig in der Hüftgegend an den Körper angelegt. Lukas, der Einzige, welcher seine Bandrolle mit der Rechten gefasst hält, hat das Ende seines Mantels über den Unterarm genommen und trägt die freie Hand ähnlich wie der Johannes.

Ebenso tot und steif, wie die Körper selbst, ist ihre conventionell erstarrte Gewandung. Derselben liegt das antike Idealkostüm, das lange, faltige Unterkleid und der lose über die Schultern geworfene und um die Hüften gegürtete Mantel, zu Grunde. Aber aus wohlverstandenem Gefält ist hier ein meist unwahres Linienwerk geworden. Zahllose, feine, eng nebeneinander herlaufende Furchen bedecken die ganze Kleidung, deren grössere Partieen sich dagegen stellenweise, hauptsächlich an den Unterkörpern, in gutbeobachtete und überzeugend dargestellte Falten legen. Auch die schräg abwärts fliessende Schlangenlinie einiger Mantelsäume ist, wenn auch nicht naturwahr, so doch mit gewissem Formgefühl gebildet. Die Mantelsäume, sowie die Halsabschlüsse, Aermelränder und archaisch gewellten Fusssäume der Unterkleider tragen reiche Bordüren, entweder eine doppelte Perlenschnur oder ein aus vierkleeartigen Blättern mit dazwischen gestellten Punkten gebildetes Muster. Diese Hauptzierde der Gewänder ist, wie alles Ornamentale am Portal, mit erfreulicher Meisterschaft gebildet, nichts destoweniger aber ein Merkmal decadierender Kunst, welche sich in der peinlichen Ausführung solcher Kleinigkeiten gefällt und dabei grosse künstlerische Aufgaben oberflächlich löst.

So sind die schmalen, länglich ovalen Köpfe noch äusserst roh gebildet und von maskenartiger Hässlichkeit. Aus den derb modellierten Gesichtern, deren starke Nasen grösstenteils beschädigt sind, stieren drohend weitgeöffnete, brillenartig umrandete Augen, deren Sterne durch grosse, ehemals jedenfalls ausgefüllte — beim Lukas fehlende — Bohrlöcher gebildet sind. Das Haupthaar ist über der Mitte der platten, ziemlich hohen Stirnen gescheitelt und fällt in langen, glatten Strähnen, welche nur beim Matthaeus lockenartige Ausläufer zeigen, über die Schultern herab. Die spitzig-rund geschnittenen Vollbärte heben sich in scharfer Linie von der Wange ab, sodass sie wie vorgebunden oder an-

geklebt erscheinen, und umrahmen die ganze untere Gesichtshälfte und den wulstigen Mund, ohne das Kinn sichtbar werden zu lassen. Beim Lukas ist der sich natürlich kräuselnde Bartwuchs noch zur besonderen ornamentalen Spielerei ausgeartet.

Einer solch' fehlerhaften Gesichtsbildung gegenüber erscheint es thatsächlich befremdend, wenn wir an den nicht schlecht gebildeten Händen jede Ader deutlich und richtig hervortreten sehen, oder wenn an der nach auswärts gekehrten Handfläche des Markus selbst Hautfalten naturwahr angedeutet sind. Die nackten, mehrfach bestossenen Füsse der vier Heiligen stehen mit abwärts gerichteten Spitzen auf schräg abfallendem Grunde. Sie sind mit breiten Sandalen bekleidet, deren Riemenwerk sich auch plastisch von den damit umschnürten Fussflächen abhebt.

Werfen wir noch einen Blick auf die zahlreichen kleineren Figuren, welche unser Portal schmücken. Sie sind zweifellos von der Hand desselben Künstlers gefertigt, welcher die grossen Statuen meisselte und — mutatis mutandis — diesen sehr ähnlich. Nur zeigen sie durchweg einen freieren, individuelleren Zug als die in steifer Würde repraesentativ dastehenden Evangelisten. Während wir es bei jenen sofort merken, dass wir es mit keinen originellen Kunstschöpfungen zu thun haben, es sich hier vielmehr um oft nachgebildete und gleichsam degenerierte Formen handelt, scheint in den kleineren Figuren mehr von der Eigenart ihres Meisters zu stecken. Schon die fast freigemeisselten Evangelistensymbole, von denen freilich der Markuslöwe einen etwas unglaubwürdigen Kopf trägt, haben gut gebildete Körper. Einzelheiten, wie das Faltenwerfen des lockeren Felles am Halse des Lukas-Stiers, verdienen alle Anerkennung.

Bei den „Werken der Barmherzigkeit“ [1] lässt sich mancher

---

[1] Die Darstellung der «Barmherzigkeitswerke» kommt nicht allzu häufig vor. Der älteste mir bekannte Fall findet sich auf einem Elfenbeinbuchdeckel, abgeb. bei Cahier, Nouveaux mélanges, t. II, pl. 2, welcher nach England verkauft sein soll. Etwa 20 Jahre später als der Basler Meister meisselte Benedetto Antelami seine «Barmherzigkeitswerke» für das Gewände einer Thür des Baptisteriums zu Parma. Abgeb. bei Max Gg. Zimmermann, Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter, Fig. 40. Dieses jüngere Werk, das dem Basler nicht unähnlich ist, wird wohl das älteste auf italischem Boden sein. Zimmermann hat eine solche «gedankenreiche, plastische Decoration» vor Be-

feine Zug beobachten. Wie hübsch ist z. B. dargestellt, wie die Pflegerin den Kranken im Bette aufzurichten bemüht ist, indem sie seinen Körper unter den Schultern mit der Linken sanft umfasst, oder wie der barmherzige Mann den Obdachlosen in sein Heim geleitet. Dabei giebt sich der denkende Künstler zu erkennen. Der Mildthäter, welcher den Armen über Nacht unter seinem Dache beherbergt, ist ein Mann, ebenso der, welcher dem Nackten einen Rock schenkt. In diesen beiden Fällen war die Frauenfigur nicht am Platze, und nur in diesen beiden Fällen ist sie vermieden. Formal nicht ungeschickt ist auch, dass die beiden Scenen, wo zu der zweifigurigen Gruppe noch die Andeutung eines Gebäudes hinzukommt (Beherbergung und Gefangenen-Besuch), sich in den mittelsten Tabernakeln gegenüber gestellt sind. Die Gewandmotive sind vereinfachter, aber eher natürlicher, wie bei den grossen Figuren, die Bärte, z. B. der des Armen im obersten Gehäuse links, ganz von dem Stil der Evangelistenbärte.

Die nun folgenden beiden Johannes sind wiederum von der Art der vier grossen Heiligen. Das Untergewand des Evangelisten trägt dieselben halbrunden Parallelfarben, wie das des Lukas. Gut in der Wiedergabe des Stofflichen ist das zottige Fell des Täufers, ebenso seine mageren, entblössten Unterschenkel.

Der Ductus in der Gewandung der Engel, welche sich in den obersten Tabernakeln niedergelassen haben, ist gleichfalls recht natürlich, nur an den Säumen finden wir wieder die sich in althergebrachter Weise schlängelnde Linie. Die Wangen in den kleinen Gesichtern der Figuren sind voll aufgeblasen; man sieht den „Posaunenengeln“ ihre anstrengende Thätigkeit an.

Aeusserst wahr und lebendig erscheinen die Auferstehenden neben ihnen. Der eine streift das enganliegende Beinkleid über das ausgestreckte Bein, ein anderer ist im Begriffe, in seinen

---

nedetto in Italien nicht gefunden. Aber er hat nachgewiesen, dass B. einen grossen Teil Frankreichs (Chartres, Provence, Burgund u. s. w.) durchwanderte und dort viel sah, studierte und sich zu eigen machte (p. 154 u. 155). Es scheint mir daher wahrscheinlich, dass B. und sein etwas älterer Basler Zeitgenosse aus derselben oder sich nahestehenden Quellen auch das Motiv «der Werke der Barmherzigkeit» geschöpft haben.

Rock zu schlüpfen. Man sieht, dies ist alles selbst beobachtet und daher so geschickt wiedergegeben. Auch die Behandlung des nackten Körpers ist nicht schlecht, und der Meister hat sich die Mühe nicht verdriessen lassen, bei dem einen Püppchen sogar die Lage der Rippen durch Furchen anzudeuten.

In der Mitte des Thürsturzes steht Christus, segnend die Hände über der ersten der fünf klugen Jungfrauen erhoben, welche sich demütig vor ihm neigt. Von rechts nahen die thörichten Jungfrauen, doch sie finden die Thüre des Himmelreichs verschlossen, und ihr „Herr, Herr, thu uns auf!“ verhallt ungehört. In der Kleidung lässt sich eine starke Differenzierung zwischen den „Klugen“ und den „Thörichten“ wahrnehmen. Erstere sind an Haupt und Busen nonnenhaft verhüllt, und in fussfreie Gewänder gekleidet, die letzteren baarhäuptig mit aufgelöstem Haar und in langen, schleppenden Röcken dargestellt. Trotz der Kleinheit der Figuren sind ihre Busen plastisch hervorgehoben. Sicher wollte der Bildhauer hierdurch ihren leichtfertigen Charakter und die Unbereitschaft, den himmlischen Bräutigam geziemend zu empfangen, andeuten.

Im Lünettenrelief endlich, dessen geistigen Inhalt, die Stiftung des ganzen Bauwerkes, wir schon oben erläutert haben, kehren im ganzen die Motive der vier Portalstatuen wieder, wie das bei einem solchen, an gewisse Vorschriften gebundenen, kirchlichen Repraesentationsbilde leicht erklärlich ist. Gewandbildung und Kopftypus bieten, vom Lockenhaupt des Petrus, welches übrigens auch dem Matthaeus-Engel eigen ist, abgesehen, nichts Neues. Der Vergleich des Christuskopfes mit einem der grossen Figuren genügt, um bei beiden die Hand desselben Künstlers festzustellen.

Fassen wir die bei der Betrachtung des ganzen Sculpturenschatzes der Galluspforte gemachten Wahrnehmungen zusammen, so ergiebt sich für uns die Thatsache, dass wir es in ihrem Meister mit einer jener mittelalterlichen Künstlerpersönlichkeiten zu thun haben, deren Studium uns manches interessante Problem zu lösen giebt. Unverkennbar stand der Basler Sculptor eng im Banne eines mächtigen Schuleinflusses, welcher sich in seinem ganzen Werke deutlich nachempfinden lässt. Getreu nach überkommener Vorschrift bildet er seine Gestalten, strählt oder lockt er Bart und Haar, legt er die Gewänder, wer weiss zum wievielten Male, in

dieselben Falten. Alles ist nach altbewährtem Recept, nach strenger Regel ausgeführt. Für die Bildung seiner Körper ist ihm nicht das natürliche Vorbild, sondern der Kanon der Sculptorenschule, aus welcher er hervorgegangen ist und an deren Gesetzen er nicht zu rütteln wagt, massgebend. Daher die Todesstarrheit seiner Evangelisten, daher die spielerische minutiöse Ausarbeitung der Bortenornamente und ähnlicher Kleinigkeiten, daher die primitive Rohheit der unbeseelten Gesichter.

Aber trotz alledem will es scheinen, als ob etwas wie eine Künstlernatur in ihm steckte. Nicht nur seine architektonische Leistung zeigt dies, auch den Plastiker in ihm darf man nicht verachten. Hauptsächlich in den kleineren Sculpturen treffen wir so manchen Zug von gesundem Realismus und feiner Beachtung der Wirklichkeit, der uns in Erstaunen setzt.

Hier scheint manches nicht alter Schulbesitz, sondern geistiges künstlerisches Eigentum unsers Meisters zu sein. Und bedenkt man, wie gebunden solch' ein Steinmetz des XII. Jahrhunderts durch schematische, handwerksmässige Regeln war, wie befangen er in der durch das Alter geheiligten, künstlerischen Tradition steckte, so muss man die freien, selbständigen Aeusserungen seines Geistes doppelt hoch anerkennen.

Auch die Rolle, welche die Plastik an unserm Portal spielt, ist eine doppelte.

Während sie in den vier Evangelisten als die untergeordnete Dienerin der Architektur auftritt, deren Formen sie sich ängstlich anschmiegt, entfaltet sie sich in den Tabernakel-Sculpturen zu einer gewissen Selbständigkeit. Trotz der innigen Verbindung, welche sie hier mit der Baukunst eingegangen ist, steht sie doch völlig gleichwertig da und unterstützt gerade dadurch die Schwesterkunst auf das Wirksamste. Eins der kleinen Barmherzigkeitswerke oder einer der knieenden Engel wird, aus seiner Umrahmung losgelöst, stets eine weitere, berechtigte Existenz führen; ein aus der ihn einzig lebensfähig machenden Säulenumfassung herausgenommener Evangelist wird immer hilf- und schutzlos dastehen. —

Wie schon erwähnt, zeigt sich die Fertigkeit des Schweizer Meisters mit am besten in der Ornamentik, „jener Mittelgattung zwischen bedeutungsvoller Plastik und reiner Architektur". Die-

selbe ist denn auch in freigebiger Weise über die einzelnen Glieder des ganzen Bauwerkes ausgebreitet und weist eine reiche Abwechslung von meist vegetabilischen Motiven auf. Sämtliche Verzierungen sind geschmackvoll gezeichnet und sehr exact gemeisselt, sodass sie manchmal wunderlich gegen die ungelenken Figuren contrastieren.

Man hat bisher, wenn man Umschau nach den stilistischen Vorfahren der Basler Sculpturen hielt, den Blick nach Frankreich als dem nächstliegenden Lande, aus welchem eine Beeinflussung hätte kommen können, gerichtet. Schon die geographischen und kirchenpolitischen Verhältnisse — Basel gehörte im Mittelalter der Erzdiöcese Besançon an — regen uns an, in dieser Richtung zu suchen, und in der Plastik sowohl wie der Architektur, deren römisches Motiv sehr gut über Frankreich, das an antiken Bauten so reiche Land, an den Oberrhein gelangt sein kann, weist uns Vieles dorthin. Cluny und Burgund waren es, welche man für die Heimstätte des Basler Stils angesehen hat,[1] und an deren Denkmälern, z. B. Ste. Madeleine in Vézelay, sich auch manch' verwandter Zug findet; doch glauben wir innerhalb eines anderen Kreises romanischer Kunstwerke Frankreichs noch mehr Beziehungen zu der Plastik der Galluspforte gefunden zu haben. Wir dringen zu diesem Zwecke noch weiter nach Süd-Westen vor, um in dem alten Aquitanien, an den Ufern der Garonne und Dordogne den Spuren nachzugehen. Es herrschte hier während des XII. Jahrhunderts eine mächtige und ausgedehnte Sculptorenschule, nach ihrem Ausgangs- und Centralpunkt die toulousanische genannt, deren Glieder ihre Kunst aber nicht nur in der Languedoc und Guyenne ausübten, sondern auch über die Grenzen des heimatlichen Bezirkes bis nach Chartres und St. Denis hinaustrugen.[2] Innerhalb dieses grossen Kreises erhaltener Denkmäler bildeten sich verschiedene Manieren und Techniken aus; je nach Individualität der Meisters werden ihre Figuren schlanker oder gedrungener, ruhig und bewegt, sind sie in naturalistisch gut wie-

[1] J. Rud. Rahn, Geschichte d. bild. Künste in d. Schweiz, I, p. 266, Anm. 2.

[2] Den Nachweis hiervon liefert W. Vöge in dem citierten Werke. Abgebildet bei Vöge, a. a. O. Fig. 19 und 22.

dergegebene oder willkürlich barocke und verschnörkelte Gewandungen gehüllt, sind die Architektur- und Ornamentformen von einander abweichend. Aber all' diesen Künstlern ist ein gemeinsamer Zug eigen, an welchem man unschwer ihre Zugehörigkeit zur gleichen Schule erkennt; immer wieder entdeckt man an dem einen Werke deutliche Beziehungen zum andern, wenn der Schüler auch manches von der Kunstweise seines Meisters fallen lässt und dafür andere selbständige Eigenheiten annimmt, sodass oft schwer ist, zu bestimmen, was Vorbild, was Nachahmung sei.

Kann man nun auch in den Werken unseres Basler Meisters keine genauen Nachahmungen irgend einer jener französischen Sculpturen erblicken, so hat er doch mit dem ganzen Kreise der dortigen Bildner eine solche Masse formaler und technischer Eigenkeiten gemein, dass sich wohl annehmen lässt, er habe seine Schulung innerhalb desselben genossen oder sei sonst irgendwie von demselben beeinflusst worden. Der Vergleich wird dies lehren.

Zuvor jedoch ein Wort über die toulousanische Schule: Von den aus ihr hervorgegangenen Sculpturen betrachten wir diejenigen der Kathedrale St. Etienne und der Kirche St. Sernin in Toulouse, sowie die aus diesen und andern Bauwerken stammenden Bildwerke, welche sich im Museum, dem alten Kreuzgange des Augustinerklosters und sonst in Toulouse erhalten haben, endlich diejenigen von St. Pierre in Moissac (Tarn und Garonne), von den Kirchen von Souillac und Carennac (Lot) und vielleicht noch manches andere.

Naturgemäss besitzen alle diese Werke unter sich eine grössere Stilähnlichkeit wie mit dem nur mittelbar beeinflussten Basler Kirchenthor.

Ohne die an sich bekannte Thatsache hier des weiteren begründen zu wollen, sei der enge stilistische Zusammenhang an einigen Beispielen dargethan.

Wir werfen beispielsweise einen Blick auf den Hauptschmuck jedes romanischen Kirchenportals, das Giebelfeld über der Thüre. Das Mittelstück eines solchen befindet sich im Chorumgange von St. Sernin zu Toulouse. Nehmen wir noch die von Moissac und Carennac (Taf. V.) dazu. Welche Verwandtschaft bei grosser Verschiedenheit! Die Art, wie die Christusfigur in die ornamentierte Mandorla gesetzt ist, die benedicierende Rechte,

Teil eines Tympanon aus St. Sernin zu Toulouse.

die Linke mit dem aufs Knie gestützten Buche, die charakteristische Stellung der Evangelistensymbole bekundet, wenngleich sie formal auch anderweitig vorkommt, so doch in ihrer technischen Ausführung den engen Zusammenhang der Stücke. Greifen wir etwas Anderes aus der Masse des Vergleichbaren heraus, die einzeln stehende Figur, etwa einen der von Gilabertus gemeisselten Apostel vom Portale des Kapitelsaales der Toulouser Kathedrale. Ganz wie er mit erhobener Rechten und tanzschrittartig über Kreuz gesetzten Beinen steht auch ein Apostel im Carennacer Tympanon oder etwa der Prophet Jesaias vom Portal in Souillac. Die beiden letztgenannten Figuren, sowie die Gestalt in einem Basrelief von Souillac, wohl als Simon Magus zu deuten, zeigen wiederum eine auffällige Uebereinstimmung, das sich glockenförmig blähende, weit vom Leibe abstehende Obergewand. So liesse sich lange fortvergleichen!

Die Beziehungen zu Basel sind nun freilich nicht so offenkundiger Natur, wie denn überhaupt berücksichtigt werden muss, dass es wohl sicher noch manches Bindeglied, welches die Stilübertragung hätte vermitteln können, gegeben hat. Heutigen Tages, das lässt sich getrost behaupten, giebt es derlei ergänzende und hinüberleitende Sculpturen nicht mehr, sie müssten denn ein sehr verborgenes Dasein führen. Doch die Kunstgeschichte ist gewohnt und gezwungen, mit solchen Lücken zu arbeiten; die Kluft zwischen Südwest-Frankreich und der Westschweiz lässt sich nicht ausfüllen, suchen wir sie, so gut es geht, zu überbrücken.

Ueber die Architektur des Gallusportals haben wir eingangs gesprochen. Sie ist eine originelle Schöpfung des Künstlers auf der Grundlage eines antiken Modells. Auch die in späterer gothischer Zeit über ganz Frankreich verbreiteten Statuen finden sich an den zum Vergleiche herangezogenen Werken nicht, wenigstens nicht in genau derselben Verwendung, kommen aber immerhin in jener Gegend, z. B. am Westportal der Kirche St. Just in Valcabrère (Haute-Garonne) und als Pfeilerfiguren im Kreuzgange von St. Bertrand de Comminges (ebenda) vor. Während ferner an den französischen Gestalten alles in Bewegung aufgelöst ist, jeder Kopf sich nach einer anderen Richtung wendet, jeder Arm

eine andere Geste ausführt, jeder Fuss anders gestellt ist, und hierdurch ein Reichtum von Richtungsaxen, eine Mannigfaltigkeit der oft gewagtesten Stellungen erzielt wird, ist der Vortrag des Basler Meisters ein viel ruhigerer, gemässigterer. Doch dies sind Dinge, die aus der Eigenart, vielleicht auch aus dem Unvermögen des Künstlers resultieren, man kann sich darüber ebenso wenig wundern, wie etwa über die stoffliche Verschiedenheit der bildlichen Darstellungen. Diese waren vielleicht durch die Vorschrift des Bauherrn gegeben und mussten vom Künstler innegehalten

Christus von St. Pierre zu Moisac.

werden. Aber sehen wir uns die anscheinend so verschieden gestalteten Figuren einmal genauer an.

Wir haben in Basel eine zweifache Anordnung des Haupthaares festgestellt. Beide Trachten, das lange, glatte, in der Mitte gescheitelte und das kurze, krause, lockige Haar (beim Petrus im Tympanon, dem Matthaeusengel u. s. w.) finden wir auch bei den französischen Figuren, bei welchen, ebenso wie in Basel, die erstere die bei weitem häufigere ist. Dasselbe gilt von den Bärten. Diejenigen des Matthaeus und Markus sind völlig von dem Schnitte derer, welche wir bei einigen Aposteln des Caren-

nacer Tympanon wahrnehmen. (Taf. V.) Auch den kunstvoll geschnörkelten Vollbart des Lukas treffen wir mehrfach wieder. Das verwandteste Beispiel im Kreise der französischen Werke ist wohl der Bart des Christus von St. Pierre zu Moissac, doch giebt es auch andere ähnliche, wie den des Apostel Petrus im Souillacer Relief. Die von dem so gebildeten Haupt- und Barthaar umrahmten länglichen Gesichtsflächen zeigen die gleiche, im ganzen flache, aber grobknochige Stilisierung.

Auffallend ist, dass in Basel sowohl wie in der toulousanischen Schule nebeneinander eine doppelte Bildung der Augen auftritt, entweder das glatte Auge, wie es in der Antike gebräuchlich war, oder das mit dem ausgebohrten Sterne. Die erste Form kommt im Moissacer Bogenfelde bei Christus und den Engeln vor, während die vierundzwanzig Aeltesten die vertiefte Pupille haben. Auch im Souillacer Relief finden sich beide Manieren nebeneinander.[1]

Hinsichtlich der Körperproportionen weicht wohl jeder mittelalterliche Steinmetz etwas vom andern ab, es lässt sich dies auch innerhalb der unzweifelhaft aufs Engste verwandten Bildhauer unsers französischen Kreises beobachten, doch will es scheinen, als ob die Gestalten, soweit die Gegensätze in der Stellung — hier Ruhe, dort Bewegung — dies wahrnehmen lassen, ziemlich gleiche Verhältnisse zeigen. Die geringe Betonung der Hüften zu Basel, welche Rahn als Unterschied von den als ihre Vorbilder angenommenen burgundischen Sculpturen anführt, findet sich auch in der Guyenne, hauptsächlich bei der Darstellung langgestreckter Figuren (der Engel rechts und links vom Christus in Moissac). In der Kleidung fehlt es gleichfalls nicht an Analogien, doch ist hier der Nachweis derselben ziemlich compliciert. Die Gestalten der Galluspforte haben eben von allen etwas, aber von keinem alles entlehnt. — Die Mannigfaltigkeit der Vorbilder lässt sich denn auch in Basel deutlich erkennen. So liegt gar kein Grund vor, etwa in zwei in vieler Hinsicht stilistisch so gleichen Figuren, wie dem Markus und Lukas, Werke verschiedener Sculptoren an-

[1] Die Souillacer Sculpturen lassen ihre ehemalige Polychromie noch gut erkennen. Es ist daher anzunehmen, dass bei den glattgebildeten Augen der Stern auch farbig angedeutet war.

zunehmen, und doch zeigt sich in ihrer Gewandung ein grosser Unterschied. Die Verticalfalten auf der Brust und dem Unterkörper des Markus sind leidlich gut, die concentrischen Curven an den gleichen Teilen des Lukas, ähnlich etwa den etwas spitzigeren Linien einer Portalstatue von Valcabrère, höchst unwahr gebildet. Aber dies hat seinen Grund sicher nur darin, dass dem Künstler einmal eine andere Manier beliebte, dass er sich virtuosenhaft in verschiedenen Techniken bewundern lassen wollte. „Selbstverständlich ist es im Mittelalter viel häufiger als in späteren Zeiten vorgekommen, dass ein Künstler mehrere Manieren hat", meint Vöge.[1]

Motive, wie die an den Knieen des Engels zu Häupten der Matthaeusstatue sich panzerplattenartig übereinander legenden Faltencurven, welche, am Ober- und Unterschenkel in entgegengesetzter Richtung laufend, die Kniescheiben kugelig rund hervortreten lassen — auch an den Knieen der klugen Jungfrauen zeigt sich diese Manier —, kehren genau so wieder bei den langen Engeln der Moissacer Lünette.

Vom Simon Magus-Relief in Souillac.

Die Gewänder der meisten von uns genannten französischen Figuren tragen ferner die uns von Basel aus bekannten zierlichen Borten. Die Verschiedenheit der Muster ist in Frankreich eine grössere, doch ist unter denselben gerade auch das in Basel häufigste Vierklee-Ornament vertreten. Wir finden es unter anderm am Carennacer Portal bei dem mit weitgespreitzter Beinstellung von links herbeieilenden Engel. Auch die in Basel ein- und zweireihig vorkommende Perlenschnur ist dort vielfach zu sehen: sie bildet die innere Umfassungslinie des Bogenfeldes, die Umrahmung der Mandorla und verschiedener Sessel. Ebenso ist sie im Souil-

[1] a. a. O. p. 152, Anm. 1 der vorhergehenden Seite.

lacer Relief mehrfach verwandt, z. B. als Schmuck des Gewandschlusses am Halse des Simon Magus, welcher exact die Form hat wie beim Basler Matthaeus. Schliesslich treffen wir sie noch am Tympanonfragment im Chorumgange von St. Sernin. Man vergleiche nur den damit geschmückten runden Mantelzipfel, welcher sich um die rechte Schulter des thronenden Christus legt, mit dem auf der Schulter des Basler Matthaeus. Die Uebereinstimmung ist frappant! Auch der Basler Christus hat dieses Mantelstück ähnlich umgelegt, er hat überhaupt manches von dem Typus des bartlosen Toulouser. Die ganze Art des Sitzens, der kurze, linke Arm, von dem eigentlich nur die das Buch haltende Hand sichtbar ist, erinnern sehr an diesen, und selbst solche kleinen Künsteleien, wie das Verzieren der Kreuzarme des Nimbus mit Ornamenten, sind beiden gemeinsam. In der Drapierung des über die Kniee fallenden Mantels zeigt er eher Anklänge an den Heiland der Carennacer Majestas domini.

Eine noch reichere Ornamentik als an den Gewändern weist das Basler Portal an seinen einzelnen Architekturteilen auf. Was sich an Motiven derselben den longobardischen Flechtereien nähert, wie etwa die „ineinandergeschobene Kreuz- und Kreisschlinge“ am Sockel des Johannes oder das Riemenflechtband an der äusseren Thürleibungsecke, war entweder zu jener Zeit schon Allgemeingut der gesamten romanischen Plastik — die Kreuz- und Kreisschlinge kommt überall im Süden Frankreichs und sogar am Schottenkloster zu Regensburg vor — oder ist mit vegetabilischen Flächendecorationen und Perlschnüren bedeckt, sodass reine oberitalische Elemente im Ornamentenschatz des Portals nicht nachgewiesen werden können. Dagegen lässt sich in den romanischen Kreuzgängen unsers toulousanischen Bezirkes eine der Basler höchst verwandte Formensprache vernehmen. So tragen die schmiegenförmigen Deckplatten des Kreuzganges von St. Bertrand de Comminges ein dem Flechtwerk der innersten Umfassung unsers Portals sehr ähnliches Zierglied, dessgleichen finden wir dort die übereinander gestellten Laubblätter wie am obersten horizontalen Ornamentstreifen des Basler Werkes. Die Deckplatten der Kapitelle im Moissacer Klosterhofe, an sich vergleichbar den entsprechenden Gliedern über unsern Tabernakelsäulchen, weisen eine Blattverzierung auf, welche an diejenige erinnert, mit welcher

das auf beiden Seiten der Galluspforte oberhalb der Portalsäulen durchgehende Gesims geziert ist. Auch die Ranke, welche die Oeffnung der Basler Münsterthüre umgiebt und ja allerdings ein weitverbreitetes Decorationsobject der romanischen Kunst ist, findet sich in Carennac, Le Mas d'Agenais, Moirax, Monsempron (die letzteren drei Orte im Departement Lot-et-Garonne) und mehreren anderen Orten jener Gegend vor, ein Beweis, dass sie zum ständigen Formenschatz der dortigen Portale gehörte.

Dem Factum gegenüber, dass wir so viel Gleichartiges an dem Basler Portal und dem an romanischen Kunstwerken noch heute so reichen Südwesten Frankreichs feststellen konnten, erscheint es sehr verlockend, an stilistische Uebertragungen zu glauben. Ein von einander unabhängiges Auftreten so viel verwandter Erscheinungen kann kaum angenommen werden, eine Beeinflussung andererseits hat garnichts Unglaubwürdiges an sich. Dieselbe hätte auf verschiedenen Wegen stattfinden können. Möglicherweise garnicht einmal durch bildhauerisches Studium in einer französischen Bauhütte, wenngleich dies das Wahrscheinlichste ist. Wand- und Buchmalerei, Erz-, Holz- und Elfenbeinbildnerei können ebenso gut ihren Teil daran haben. Ein Elfenbeinschnitzfragment, die Anbetung der drei Magier darstellend, — Labarthe sieht in ihm ein „spécimen de la sculpture allemande du nord, XIe siècle", — gehört ganz in die Sphäre der toulousanischen Kunstübung, zeigt ins peinlich-kleinliche übersetzte Steinplastik, etwa von Souillac.[1]

Und übersehen darf nicht werden, dass die statuarische Plastik von Toulouse sowohl wie die von Basel neben ihrer zeitgenössischen Verwandtschaft noch einen gemeinsamen Ahnherrn im Orient, die byzantinische Kunst, hat. Von dieser lebte freilich auch Toulouse, aus ihr schöpfen ganze Centren mittelalterlicher Bildnerei allerorten nicht nur in romanischer, nein auch noch in gothischer Zeit eine Fülle formaler Anregungen, wie fast jede Kunstepoche Elemente einer früheren übernimmt und in mehr oder minder veränderter Gestalt weiter verarbeitet.

[1] Abgeb. bei J. Labarthe, Histoire des arts industriels au moyen-âge, Album I, planche XV. Das Fragment stammt aus der Sammlung des Fürsten Peter Soltykoff (Nr. 17 des Cataloges von 1861) und soll sich jetzt in London bei M. Webb befinden.

Hierzu sei, um die Eigenart des Basler Werkes zu erklären, seinem Meister auch noch ein gut Teil künstlerischer Individualität zugestanden und die Fülle von Eindrücken in Betracht gezogen, welche der jedenfalls Vielgereiste von jetzt vielleicht längst untergegangenen Kunstschöpfungen in sich aufnahm.

Wir haben bei der Beschreibung des Lünettenbildes der Gallus-pforte, welches die Stiftung des Bauwerkes darstellt, die Ueberzeugung ausgesprochen, dass in dem Stifter ein Geistlicher zu erblicken sei, und die kirchliche Kleidung der kleinen Figur analysiert. Das Nächstliegende ist es nun natürlich, in dieser einen Basler Bischof zu vermuten, wie denn diese Kirchenfürsten überall und vielfach auch in Basel Stiftungen an die ihnen unterstellten Kirchen z. B. in Gestalt von Kapellen oder Altären machten.[1] Welch' anderer Geistlicher sollte sich auch zu einer so prunkhaften und kostspieligen Widmung an das bischöfliche Gotteshaus verstiegen haben? Suchen wir zu bestimmen, welcher der Bischöfe des XII. Jahrhunderts der Spender gewesen sein kann.

In der Baugeschichte des Basler Münsters ist der Nachweis geliefert worden, dass das Portal ziemlich willkürlich in eine zu diesem Zwecke ausgebrochene Mauerlücke eingefügt worden ist.[2] Seine selbständige Entstehung bestätigt auch der von den andern romanischen Teilen des Münsters abweichende Stil. Die Annahme, dass die Pforte gleichzeitig mit einem Kirchenneubau, der dem Brande vom Jahre 1185 [3] folgte, errichtet sei, [4] gerät dadurch ins Schwanken. Auch fand im Jahre 1258 ein zweiter Münsterbrand statt, der geschichtlichen Notiz nach wohl ebenso gross wie der erste.[5] Da das Portal dieser Feuersbrunst stand hielt, — denn

[1] Vergl. Baugeschichte des Basler Münsters, p. 98 ff., woselbst die älteren Quellen hierüber angegeben sind.

[2] Von K. Stehlin, Baug. d. Bas. Mst. p. 32.

[3] Anno domini incarnationis 1185 VIII Kal. Novembr. Basiliensis ecclesia incendio conflagravit. Annales Alamannici (bei Pertz Mon. Script. I. 56). Zuerst mitgeteilt bei Fechter im Basler Taschenbuch von 1851, p. 271. Vergl. Beiträge zur Geschichte des Basl. Münst. III, das Münster vor und nach dem Erdbeben, von E. La Roche, K. Stehlin, Baug. d. Bas. M. p. 6. Vautrey, Histoire des évêques de Bâle I, 180.

[4] Rahn, a. a. O. I, 264.

[5] Combustum est monasterium Basiliense et magna pars civitatis in vigilia Sancti Martini (bei Pertz XVII, 189 f.).

später als 1258 wird man seine Erbauung doch wohl nicht ansetzen wollen — so liegt gar kein Grund vor, wesshalb es nicht auch schon die von 1185 überdauert haben sollte. Die Ansicht, „dass es nicht statthaft erscheint, von einem der Brände den Neubau der Kirche zu datieren", ist in der „Baugeschichte" vertreten[1] und kann auch auf den Portalbau ausgedehnt werden. Dazu kommt, dass dieser schon vollendet sein musste, als man in Neuenburg die dortige romanische Seitenthür der Notre-Dame-Kirche baute, da jene Anlage sichtlich unter dem Einfluss der Galluspforte entstanden ist. Dies geschah aber um 1185—92.

Was wir über den Bischof Ludwig von Froburg (1164—76) wissen, berechtigt nicht, ihm die Erbauung des prächtigen Basler Portals zuzumuten. Musste doch der Basler Klerus beim Kaiser Friedrich I Beschwerde führen über die Art, wie sein Oberhaupt die Kirchengüter vergeudete und für seine Privatzwecke gebrauchte (1174), musste Ludwig doch dem Kaiser und dem Erzbischofe von Besançon demütig Besserung geloben.[2] 1176 wird er vom Amte suspendiert und eine Commission eingesetzt, welche die gegen ihn vorliegenden Anklagepunkte untersuchen sollte,[3] im Jahre 1179 schliesslich von dem im Lateran unter dem Papste Alexander III tagenden Concil seiner Würde für verlustig erklärt.[4] Hugo d'Asuel (= von Hasenburg),[5] der Praepositus des Stiftes von St. Ursanne, welcher als Amtsverweser für ihn eingesetzt

[1] Baug. d. B. M. p. 6.
[2] Trouillat, Monumenta. t. 1, p. 353.
[3] Trouillat, Monumenta. t. 1, p. 350.
[4] Trouillat, Monumenta. t. 1, p. 376, 377.
[5] Die Stammburg der Hasenburger lag dicht bei St. Ursanne. «Domus horum Baronum sita est in monte Jura, cuius ad huc rudera cerni possunt.» Basilea sacra, p. 169. — «Hasenburg, Dorf oberhalb Lützel (Lucelle) in dem Oberamt Pruntrut in dem Gebiete des Bischtums Basel, welches sonst Asuel genennet wird, und dazwischen dem Gebirg auf einem runden Hügel auch das Schloss gleichen Namens gestanden, welches ein Lehen des Bischtums Basel gewesen und A. 1374 von der Stadt Basel verbrennet worden.» Allgemeines Helvetisches Eydgenössisches oder Schweizerisches Lexikon etc. etc. von Hans Jacob Leu, Zürich MDCCLIV. Bd. 9. — Das Dorf Asuel am Mont Terrible nordöstlich von St. Ursanne existiert noch heute. — Die Hasenburger waren Bischöfe von Basel, Strassburg und Lausanne, Aebte von Einsiedeln und manches Andere. Vergl. Abbé Vautrey, Le Jura Bernois, p. 8 ff.

wurde, hatte den Basler Bischofsstuhl nur kurze Zeit inne. Er starb im Jahre 1177 und wurde in der Sankt Galluskapelle [1] beigesetzt, als erster der vornehmen Toten, welche im Laufe der Zeit in diesem Teile des Münsters ihre letzte Ruhestätte fanden.

Hierdurch wird nun die Vermutung nahe gelegt, Hugo sei vielleicht der Stifter dieser Kapelle und des Portals gewesen. Weiter unten werden wir sehen, dass es derselbe Hugo war, welcher das dem Basler sehr nahestehende Portal der Stiftskirche

[1] Ueber den Ursprung des Namens der Galluspforte liess sich Endgültiges nicht nachweisen. Nach Jakob Burckhardt, «Beschreibung der Münsterkirche und ihrer Merkwürdigkeiten in Basel», hat die Kapelle dem Portal den Namen gegeben. Erwähnung findet die Kapelle zum ersten Male bei Wurstisen (Münsterbeschreibung p. 432, Epitome 77, vergl. Baug. d. B. M. p. 97, Anm. 1), während von einer «Galluspforte» schon in früheren mittelalterlichen Quellen die Rede ist. Das Wahrscheinlichste ist, dass die Stiftung der Kapelle und die Erbauung der Pforte in die gleiche Zeit fallen. Das erst späte schriftliche Vorkommen des Namens «Galluskapelle» beweist unsers Erachtens nicht den jüngeren Ursprung des Namens, spricht im Gegenteil für die Zähigkeit einer mündlichen Tradition. Auch können ältere Urkunden ja verloren gegangen sein. Wie dem auch sei, über die Lage der Kapelle im Kircheninnern herrscht ebenso wenig ein Zweifel, wie darüber, dass Hugo von Hasenburg in derselben bestattet war. Im liber vitae ecclesiae Basiliensis heisst es: «Hugo vero de Hasenburg ante cameram campanarii, cuius sepulchrum summum gradum attingit, ubi in posteriorem chriptam descenditur, est tumulatus». Man betrachte den Grundriss, welcher sich in den Tafeln zu Jakob Burckhardts Münsterbeschreibung findet. Die «camera campanarii» wäre im Erdgeschoss des nicht mehr vorhandenen nördlichen Turmes des romanischen Baues anzunehmen. Der Raum davor aber galt noch 1619 für die Galluskapelle. Johannes Gross, Pastor von St. Leonhard, teilt in seiner in diesem Jahre erschienenen «Basilea sepulta» die verloren gegangene Grabschrift des Bischof Hugo folgendermassen mit:

Anno Domini MCLXXVII
Obiit
Rever. Hugo de Hasenburg
Episcopus Basiliensis,

und fügt als Ortsbezeichnung hinzu «In S. Galli sacrario». Die Jahreszahl 1177 als Todesjahr Hugos muss festgehalten werden, trotzdem einige Historiker das Jahr 1182 annehmen. Es erscheint mir sehr einleuchtend, dass die ganze Meinungsverschiedenheit auf einer in die Literatur übergegangenen falschen Lesung oder Abschrift der ältesten Datumüberlieferung, eben jener Jahreszahl auf dem verlorenen Grabsteine, zurückzuführen ist. Dieselbe war vielleicht verwittert, abgetreten oder undeutlich gemeisselt; nur ein kleines Kreuzen der beiden Striche der V ist erforderlich, und man erhält statt 1177 die Zahl 1182, statt:

MCLXXVII MCLXXXII.

von St. Ursanne, dem Orte seiner Wirksamkeit, ehe er Basler Bischof wurde, erbaute und auch dem heiligen Gallus weihte. Die zahlreichen, eng verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen beiden Bauwerken lassen den Gedanken an einen gemeinsamen Bauherrn sehr berechtigt erscheinen. Auch die Vorliebe für den heiligen Gallus ist für einen Angehörigen des St. Ursanner Kapitel sehr erklärlich. Gallus war wie Ursicinus Irländer und Schüler des heiligen Columban; die Legende von dem Bären, welcher den Heiligen begleitet und ihm Speise zuträgt, ist beiden gemeinsam.[1] Dass Hugo, welcher noch bei Lebzeiten des depossedierten Bischof Ludwig in dessen Amte thätig war, sich bemühte, die Zuneigung seines Volkes und der Geistlichkeit durch prächtige Stiftungen und Verschönerungen der Münsterkirche für sich zu gewinnen, lässt sich begreifen. Ebenso leuchtet ein, dass der aus einem Gebiete welscher Zunge stammende Kirchenfürst einen in Frankreich geschulten Künstler nach Basel berief. Vielleicht ist es auch mehr als ein Zufall, dass zu Ende des XII. Jahrhunderts, als ein Verwandter Hugos, Heinrich von Hasenburg, Bischof von Strassburg war, die in dem Bistum desselben gelegene St. Peter- und Paulskirche zu Sigolsheim (Ober-Elsass) ein Portal erhielt, welches in seiner ganzen Anlage sowie seinen Einzelformen, Kapitellen, Ornamenten u. s. w. die augenfälligste Verwandtschaft mit der etwa zwanzig Jahre jüngeren Galluspforte zeigt.[2]

Nun könnte zwar noch der Einwand erhoben werden, der Stifter im Basler Lünettenbilde sei barhäuptig abgebildet, ein ohne Inful dargestellter Bischof in der Kunst des XII. Jahrhunderts aber eine zum mindesten seltene Erscheinung.[3]

[1] Vergl. Vautrey, Histoire des évêques de Bâle I, p. 37 r. 39, Fidèle Chêvre, Histoire de Saint Ursanne, die einschlägigen Artikel bei Cahier, Les Saints etc. Bei Ursicinus ist der Bär = ursus gleichzeitig «redendes» Attribut. Daher auch Wappentier von St. Ursanne und am unteren Thor der Stadt, sowie als Brunnenfigur daselbst abgebildet.

[2] Eine gute Abbildung des Sigolsheimer Portals findet sich in der Publikution «Elsässische und Lothringische Kunstdenkmäler» Blatt 16. Im Texte dazu auch die Datierung. Eine schlechtere Abbildung des Tympanon enthält: F. X. Kraus, Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen, I, fig. 102.

[3] Der Kopf der kleinen Figur scheint abgebrochen und dann wieder befestigt worden zu sein, — jedenfalls aber ist es der alte.

Nun, darauf lässt sich entgegnen, dass gerade das Fehlen der Inful für Hugo von Hasenburg spricht, denn dieser war an Stelle seines sequestrierten Vorgängers zwar „electus", konnte aber seine feierliche Installation als Bischof noch nicht empfangen haben, solange das Verfahren gegen Ludwig schwebte, mithin zum Tragen der Inful noch garnicht berechtigt sein.[1] Es wird sich daher bei der Frage über die Entstehungsgeschichte der Galluspforte wenig gegen die zeitlich so ausserordentlich gut passende Datierung von 1176—77 und gegen die Person des in der Geschichte des St. Ursanner Kapitels klar und bestimmt hervortretenden, in seiner Eigenschaft als Basler Bischof aber noch ziemlich unerforschten Hugo von Hasenburg sagen lassen.

[1] Auf Baseler Bischofssiegeln des XII. Jahrhunderts kommen übrigens auch Bischöfe ohne Inful vor. Vergl. die Siegeltafeln zum Basler Urkundenbuch Taf. I, fig. 1 u. 2, doch ist dies freilich für die Darstellungsweise in der Plastik nicht massgebend.

III.

Das Südportal der Stiftskirche von Saint Ursanne (Canton Bern).

Im lieblichen Thale des oberen Doubs liegt das kleine Städtchen St. Ursanne an jener malerischen Stelle, wo sich einst die Einsiedelei des heiligen Ursicinus befunden haben soll, aus welcher sich später die Abtei gleichen Namens entwickelte. Diese wiederum wurde zu Beginn des XII. Jahrhunderts in ein Chorherren-Stift umgewandelt,[1] dessen im Laufe desselben Saeculums erbaute Kirche, abgesehen von einer dem südlichen Seitenschiffe zugefügten Kapellenreihe mit gothischen Fenstern, ihre ursprüngliche Form bis auf unsere Zeit bewahrt hat. Das mit Ausnahme des reichen Chorbaues im übrigen schmucklose Aeussere dieser Kirche zeigt auf der Südseite des Altarhauses — im Norden schliesst sich der jüngere Kreuzgang an — einen reichen romanischen Portalbau. (Taf. VI.)

Schon im vorigen Abschnitte ist darauf hingewiesen worden, dass dieses Portal in mancher Hinsicht auffällige Anklänge an die Basler Galluspforte zeigt. Die nicht zu leugnende Verwandtschaft beider Werke ist gewöhnlich so erklärt worden, dass Basel der gebende, St. Ursanne der empfangende Teil sei.[2] Die Annahme, dass der bildnerische Schmuck der Kathedralkirche den kleineren

---

[1] Fidèle Chêvre, Histoire de Saint Ursanne.
[2] J. Rud. Rahn, Geschichte d. bild. K. in d. Schweiz I, 266.

Gotteshäusern des Bistums zum Vorbilde dienen musste, liegt ja auch sehr nahe, dennoch liegt der Fall auch häufig anders. Die Erfahrung lehrt, dass nicht immer das prächtigere, grössere Kunstwerk das Modell des schlichten, kleineren bildete, dass vielmehr das reichere und vollendetere häufig das jüngere ist. Dass der St. Ursanner Portalbau einfacher als die Basler Pforte ist, liegt in der Natur der Sache und wird schon durch den Umstand, dass er einem viel schmuckloseren Gotteshause eingefügt wurde, bedingt.

Die vier Portalstatuen an den Eingangsseiten fehlen, ebenso die grosse Umrahmung mit den zehn Tabernakeln. Der Thürsturz ist weggefallen und von der ganzen, reichen Ornamentik der Galluspforte ist nichts zu entdecken. Letztere wurde allerdings durch eine dem Anschein nach sehr lebendige und bunte, noch jetzt zum Teil erhaltene Bemalung ersetzt.[1]

Trotzdem nun alle die angeführten charakteristischen Teile der Münsterthüre an der St. Ursanner fehlen, ist doch die Aehnlichkeit beider eine ganz merkwürdige. Dies bewirken die Säulenstellung, das Relief im Bogenfelde über der Thüre und mit am meisten wohl die vielgliedrige, aus Rundstäben und Hohlkehlen zusammengesetzte, halbrunde Tympanoneinfassung. Schliesslich trägt das Herausspringen des Portals aus der Mauerflucht und seine horizontale Abdeckung sehr dazu bei, ihm den triumphbogenartigen Charakter des Basler Werkes zu verleihen. Ausser diesen generellen Analogien finden sich noch viele kleinere, aber desto markantere Uebereinstimmungen. Kurz gesagt, die Verwandtschaft der Portale ist eine mehr als allgemeine, durch Zeit und Stil bedingte; es kann gar kein Zweifel darüber obwalten, dass ganz direkte Uebertragungen stattgefunden haben.

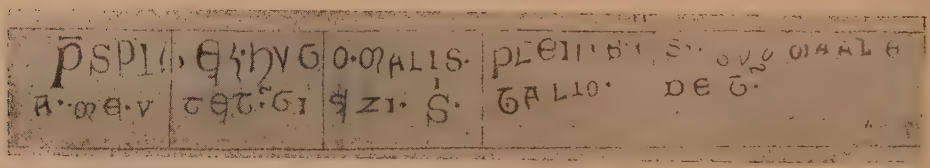
Doch davon später. Lassen wir, im Gegensatz zu unserer Untersuchung über das Münsterportal, hier einmal die historische der stilkritischen Betrachtung vorangehen.

Rechts neben dem kreisrunden Fenster, welches die Kirchen-

---

[1] Im Jahre 1896 wurde durch Albert Naef im Auftrage der «Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler» eine genaue Gesammt- und Detailaufnahme des St. Ursanner Portals mit wiederhergestellter vollständiger Polychromierung angefertigt, welche sich jetzt im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich befindet.

mauer über dem Portal unterbricht, hat sich eine Inschrift erhalten, welche, trotz ihrer ziemlich weit vorgeschrittenen Verwitterung, für unsere Forschung von grossem Werte ist. Fidèle Chêvre, der langjährige curé-doyen von St. Ursanne, hat dieselbe zu lesen versucht, ist jedoch in der Deutung der Lettern sicher zu weit gegangen.[1] Der vollständige Wortlaut der Inschrift wird sich wohl überhaupt nie mehr feststellen lassen, dies zeigte sich bei ihrer, gelegentlich der Anfertigung einer Durchzeichnung vorgenommenen, genauen und nahen Inaugenscheinnahme. Immerhin lassen sich einige Worte deutlich lesen, ein glücklicher Zufall hat gerade die wichtigsten Schriftzeichen erhalten, ohne dass dabei



Inschrift über dem Kirchenportal von St. Ursanne.

an eine künstliche Nachhilfe und Auffrischung der Buchstaben gedacht werden könnte. Wir geben in Folgendem die Transscription:

P(RE)SPITER . HUGO . MALIS . PLEN(U)S . E SVO VO MAALE A . ME (anime?) . UTET˜ (utetur) . SI . SIZI (Ursicini?) . S^{I} . GALLO . DET˜ (detur).

Wie man nun den Wortlaut auch entziffern möge, es unterliegt keinem Zweifel, dass wir es mit der Dedicationsinschrift des Kirchenportals zu thun haben, welches von einem Presbyter Hugo aus eigenen Mitteln (e suo) dem heiligen Gallus gestiftet wurde. Also auch eine Galluspforte! —

---

[1] F. Chêvre, a. a. O. p. 300. Er liest folgendermassen: «Praepositus episcopusque Hugo Esuelis, Phelippus custos omnesque cannoniales admodum reverendi collegiatae sancti Ursizini sancto Gallo dedicaverunt». Esuelis als lateinische Form für d'Asuel findet sich zwar später, doch ist ein Nennen des Familiennamens in dieser Zeit bei Dedicationsinschriften kaum zu verzeichnen und tritt erst später nach stärkerer Ausbildung des dynastischen Zuges auf. Den übrigen Wortlaut wird wohl niemand aus der Inschrift herauslesen wollen.

Die Charaktere der Schrift berechtigen uns, die Inschrift in die zweite Hälfte des XII. Jahrhunderts zu setzen, und da ist es denn wohl berechtigt, in jenem Priester den um jene Zeit urkundlich vielfach beglaubigten Chorherrn nnd Praepositus des St. Ursanner Stiftes, Hugo von Hasenburg, den nachmaligen Bischof von Basel zu erblicken, welcher in der Geschichte jenes geistlichen Collegiums eine grosse Rolle spielte.[1] Insofern muss man auch der sonst ziemlich willkürlichen Lesung Chêvres Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Dass die Weihinschrift nun möglicherweise jünger sei als der Portalbau, könnte ja der Fall sein, ist aber, als das Unwahrscheinlichere, nicht wohl anzunehmen.

Es ist nun die Frage, ob Hugo das Portal noch während seiner Amtsthätigkeit am St. Ursanner Stifte, oder schon in seiner Eigenschaft als Basler Bischof erbauen liess. Ich halte das Letztere aus mancherlei Gründen für wahrscheinlicher. Schon das Fehlen einer Inschrift in Basel spricht dafür. Hier entstand die Gallus-pforte unter seiner Regierung vor den Augen seiner geistigen

---

[1] 1144 unterzeichnet Hugo von Hasenburg als Kanonikus die Gründungs-Urkunde des Klosters Feldbach durch Friedrich II, Grafen von Ferette, seine Gattin Stephanie und seinen Sohn Ludwig. Weitere Zeugen sind Christian, Abt von Lucelle, Egilulf, Abt von Murbach und Billungus, Probst von St. Ursanne. Trouillat I, 293. — 1146 fungiert er als Zeuge in der zu Kembs vollzogenen Akte, in welcher der Basler Bischof Ortlieb von Froburg der Abtei Lucelle die Herrschaft über Courtemantruy bestätigt. Chêvre, a. a. O. p. 121. — Neben verschiedenen anderen Urkunden — auch den Protest vom Jahre 1174, welchen der Klerus des Bistums Basel gegen die Art, wie sein Bischof Ludwig die Kirchengüter vergeudete, an Kaiser Friedrich I richtete, unterzeichnete er — finden wir ihn als Praepositus von St. Ursanne auf einer Akte, in welcher Berthold und Heinrich, Söhne Burchhards von Hasenburg, zu Gunsten des Klosters Bellelay auf ihre Ansprüche an die Kirche von Boëncourt verzichten, datiert St. Ursanne den 11. October 1175. Basler Urkundenbuch Bd. I, p. 33 Nr. 45. — Trouillat I, 356 Nr. 234 nach B. — Hidber 2, 325 Nr. 2340. — Chêvre, a. a. O. p. 123. Schliesslich ist die Bestätigungsbulle Alexander III, über die Besitztümer des Stiftes von St. Ursanne, noch an ihn gerichtet, also wohl auch von ihm erbeten gewesen. Dieselbe ist zwar erst vom 24. März 1178 datiert, doch liegt dies wohl an der Langsamkeit, mit welcher in der Zeit kirchlicher Unruhen und sehr erschwerten Verkehrs derlei Geschäfte in Rom ihre Erledigung fanden. Trouillat I, p. 365 acta 240. Andererseits bestätigt uns diese spāte Datierung, dass der von dem Kapitel gewählte Bischof Hugo eine päpstliche Bestätigung bei Lebzeiten nicht erlangt hat, was wiederum das Fehlen der Inful auf dem Galluspforten-Relief erklärt.

Unterthanen, hier liess er sich selbst im Lünettenbilde als Stifter darstellen. Jedermann kannte den Erbauer, und es war anzunehmen, dass die Geschichtsschreibung des Bistums dafür Sorge tragen würde, dass dies auch in Zukunft so sei. Von St. Ursanne dagegen war er entfernt; wenn er seiner dortigen Gemeinde eine Erinnerungsgabe, ein Zeichen seiner Anhänglichkeit hinterlassen wollte, so musste das Andenken an seinen Namen durch eine dauernde Inschrift, gleichsam eine steinerne Urkunde, garantiert werden, und dies um so mehr, als in dem dortigen Bogenfelde von einer bildlichen Verewigung des Donators abgesehen wurde. Hätte er als Praepositus des Ursicinus-Stiftes die Schenkung gemacht, so wäre dieser sein amtlicher Titel wohl auf der Inschrift angegeben, für den noch nicht nominierten und inthronisierten Basler Bischof passte hingegen die Bezeichnung Presbyter, welche sich Jahrhunderte lang mit dem Worte episcopus deckte, wohl am besten. Schliesslich würde die so berechtigte Annahme Hugos als Stifter der Galluspforte schwankend, wenn das St. Ursanner Portal jüngeren Datums sein sollte, während eine so ausgiebige Verwertung von Motiven desselben — im Falle seines früheren Entstehens — bei einem Künstler von der Bedeutung des Basler Meisters befremden müsste. Die Verwandtschaft beider Bauten ist daher am sichersten so zu erklären, dass beide etwa gleichzeitig von französischen Sculptoren, deren Thätigkeit auch für St. Ursanne angenommen werden muss, gemeisselt wurden. Der vorzügliche Meister wurde dabei an der Basler Bischofskirche beschäftigt, während untergeordnete Kräfte an der Stiftskirche arbeiteten und sich dabei ziemlich genau an das Vorbild des grösseren Baues hielten, dieses mag nun mehr oder weniger vollendet, oder erst in Baurissen und Zeichnungen vorhanden gewesen sein. Der Künstler der Galluspforte selbst war jedenfalls nicht in St. Ursanne thätig; trotz aller Verwandtschaft ist es unverkennbar eine andere Hand, welche hier arbeitete.

Betrachten wir jetzt das Portal auf seine Stellung zu Basel hin. Auf einem Unterbau von drei Stufen, welche den Höhenunterschied des Bodens vor und in der Kirche vermitteln, erhebt sich das Thor, zu beiden Seiten von drei glatten Säulen eingefasst, welche im Verhältnisse zu denen der Münsterpforte eher gedrungen genannt werden müssen. Die attischen Basen tragen

Eckblätter vegetabilischen Charakters, die Kapitelle sind mit figürlichen Darstellungen bedeckt. Unter diesen Säulenknäufen finden sich nun schon drei, welche uns von Basel aus bekannt sind. Da ist erstens derjenige mit den zusammengewachsenen Tierkörpern, welche ihre vorderen Pranken auf ein menschliches Haupt stützen, sodann der mit den vier auf dem Schaftringe sitzenden Adlern. Beide sind ja keine seltenen Erscheinungen in der romanischen Kunst, aber die Art, wie sie hier verwendet sind, fällt doch auf. An der Galluspforte kommt jedes Kapitell zweimal vor, das Adlerkapitell an den beiden mittleren, das mit den Löwen an den beiden innersten, sich gegenüberstehenden Säulen; hier ist jedes einmal ausgeführt, Adler- und Löwenkapitell schmücken als Gegenstücke die beiden Säulen zunächst der Thüröffnung. Dazu kommt, dass die Stilisierung der Tierkörper der Basler augenscheinlich nachgebildet ist. Man vergleiche die schönen Linien der geschmeidigen Löwenkörper, die hohen, runden Brüste der Vogelfiguren. Ein drittes Kapitell, das mit der fischschwänzigen, ihr Junges säugenden Sirene und ähnlichen männlichen Meerwesen, erinnert stark an ein verwandtes im Chorumgange des Basler Münsters. Die hauptsächlich in Frankreich heimische Darstellung der Sirene ist schon so vielfach Gegenstand archäologischer und ikonographischer Forschung gewesen, dass wir darauf verzichten wollen, die von ihr handelnde Literatur noch zu vermehren.[1]

Das folgende Kapitell, das erste rechts, zeigt eine launige Darstellung aus der Tiersatire. Die Abbildung ist in zwei nebeneinander stehende Scenen eingeteilt. Die erste schildert, wie ein

---

1 Wie in St. Ursanne ihr Junges säugend, kommt sie z. B. vor in St. Etienne d'Auxerre, Lyon und Strassburg. Mit einem Fisch oder Vogel in der Hand, bald auch ihre beiden Fischschwänze, einen Spiegel oder sonst irgend etwas haltend, finden wir sie in St. Aubin d'Angers (Kreuzgang), Krypta von St. Parize-le-Châtet, St. Gaudens (comte de Comminges), St. Pierre de Poitiers, St. Germain des Prés in Paris, Kirche von Cunault u. s. w. In Deutschland und Italien ist sie gleichfalls häufig, in der Schweiz fehlt sie wohl auch an keinem romanischen Bau. — Ueber die Deutung und als einschlägige Literatur vergleiche man: Migne Patrologia Vol. CLXII S. 850, Woltmann, Elsass 21, Goldschmidt, Albanipsalter p. 83, Carl Meyer, Basel, Der griechische Mythus in den Kunstwerken des Mittelalters, Repet. f. Kunstwissenschaft XII. Band Heft 3. Cahier, Nouveaux Mélanges archéol. I, pl. X, Piper, Mythologie der christlichen Kunst und zahllose andere Autoren.

Wolf in Mönchstracht von einem Kleriker in der Kunst des Schreibens unterrichtet wird. Auf dem zweiten Bilde ist dieses Studium durch das Erscheinen eines Lammes unterbrochen; der Wolf hat sich auf dasselbe gestürzt und ist im Begriffe es zu zerreissen, während sein Lehrer ihn mit erhobenem Stock hieran zu verhindern sucht. Die Fabel ist ausserordentlich alt und war zu jener Zeit in Wort und Bild weit verbreitet, in ihrer volkstümlich-mittelalterlichen Form nach neuerer Forschung aber gerade hier, in den Grenzgebieten Frankreichs und Deutschlands zu Hause.[1] Wir treffen dieselbe Darstellung auf den gebrannten romanischen Backsteinplatten von St. Urban in der Schweiz[2] und wörtlich wiederholt an einem Bildfries der Nicolauskapelle im Münster zu Freiburg im Breisgau.[3] Da sie sich hier innerhalb eines Cyclus von Basel entnommener Darstellungen befindet, liegt der Gedanke nahe, dass sie auch dort einmal existiert hat. Dass diese Scenen des „Roman du renard" in Frankreichs mittelalterlicher Plastik über alle Massen populär waren, dafür haben wir neben den erhaltenen Denkmälern auch manche literarische Belege.[4] So klagt unter andern Gauthier de Coinsi, der Prior von

---

[1] Léopold Sudre, Les sources du Roman de Renard, Paris 93. — Max Gg. Zimmermann, Oberital. Plastik, p. 44, Anm.

[2] Abgebildet bei Hamman, briques suisses ornées de bas-reliefs in d. Memoire de la société ectr. à Genève.

[3] Vergl. die Abbildungen desselben Gegenstandes aus I. Freiburg. Nach Prof. Fritz Geiges in der Zeitschrift «Schau ins Land». II. Kathedrale von Parma, nach F. de Dartein, Architecture lombarde fig. 27 und III. San Paolo fuori delle mura zu Rom, nach d'Agincourt, Architektur, Taf. XXXIII.

[4] Die älteste französische Dichterin, Marie de France (III. Drittel des XII. Jahrhunderts), behandelt den «Wolf in der Schule» in gereimter Fabel. Cahier Mélanges I, 124. Wie ein Text zu unserer Sculptur klingt auch die Stelle in Reinhart Fuchs, herausgegeben von Jacob Grimm, Der Wolf in der Schule, Vers 1251—1260 p. 60. Doch ist aus dieser deutschen Fassung noch der französische Ursprung ersichtlich, denn der Lehrer des Wolfes ist dort der Magister Ilias zu Paris. Von diesem will Quiquerez, Notice sur quelques églises de l'ancien évêché de Bâle, wissen, dass er später Bischof von Angoulême wurde und dort um 1150 lebte. Es scheint sich also die Fabulierkunst historischer Personen bemächtigt zu haben. — Zu unserm Kapitell passt auch annähernd das Verslein des fahrenden Spielmanns Spervogel:

Ein Wolf sîne sûnde flôch,
In ein kloster er sich zôch,
Er wolde geistlichen leben.
Dô hiez man in der schafe pflegen:

Vic-sur-Aisne († 1236) in seinem Gedichte: „Miracles de la Vierge“:

> En leurs moustiers ne font pas faire
> Sitost l'image Nostre Dame
> Com font Isangrin et sa fame
> En leur chambre, où il reponnent.

Auch stilistisch gehören diese beiden letztbesprochenen Kapitelle in die Klasse jener, von denen Lübke sagt: „In Frankreich führte der Drang nach bildnerischer Thätigkeit zu der wunderlichen Unsitte, in Ermangelung anderer Stellen die Kapitelle der Säulen mit geschichtlichen Darstellungen zu überladen“.[1]

Auf den beiden letzten Kapitellen, dem ersten und zweiten links, wollte der Künstler die an der Galluspforte so hervorragend zur Darstellung gekommenen vier Evangelisten abbilden. Er that dies, indem er ihre Gestalten mit den ihnen nach dem Text der Apokalypse zugeteilten, symbolischen Figuren combinierte, wie dies in der Plastik, sowie auf den Erzeugnissen der kirchlichen Kleinkunst und Buchmalerei des früheren Mittelalters häufig geschah.[2] So sitzen denn, in lange faltige Gewänder gehüllt, in den Händen das Evangelium haltend, die menschlichen Gestalten der vier Heiligen auf den Kapitellen, tragen aber auf den Schultern den Adlerkopf des Johannes, das in Ermangelung eines Modells zum Schweinskopf gewordene Löwenhaupt des Markus und so fort. Von Blattwerk umgeben thront Sanct Lukas auf dem ersten Kapitelle für sich allein, während seine drei Genossen sich in den Raum des zweiten teilen müssen.

Das Relief in der Bogenfüllung über dem Eingange zeigt eine sehr figurenreiche Darstellung. In der Mitte sitzt der bartlose

---

> Sît wart er unstaede.
> Dô beiz er schâf und swîn:
> Er jach daz es des pfaffen rüde taete.

Lachmann und Haupt. Des Minnesanges Frühling, p. 27 Vers 27—33. Auf dem oben erwähnten Relief in Parma lesen wir die Worte:

> Est monachus lupus factus
> Hic sub dogmate tractus.

[1] W. Lübke, Geschichte der Plastik p. 294.
[2] Vergl. bei Cahier, Nouv. Mélanges, 180 ff., den Artikel «Evangélistes à têtes d'animaux».

Heiland auf dem gleichen Stuhle wie im Basler Tympanon, rechts und links von ihm stehen, in derselben Anordnung wie dort, die Apostelfürsten. Der übrige Raum ist durch die Figur eines links zu Christi Füssen knieenden Heiligen und durch sieben Engelgestalten angefüllt, welche nicht ungeschickt in der Lünettenrundung verteilt sind. Das ganze Relief zeigt keineswegs die Klarheit und übersichtliche Ruhe des Basler, erinnert aber trotzdem stark an dasselbe. Die Figuren sind gröber und ungelenker, eine eigentliche Handlung, wie sie in Basel trotz der bescheidenen Mittel deutlich zum Ausdruck kommt, ist hier nicht zu entdecken. Das Ganze ist vielmehr eine Art „santa conversazione". Aber Sitzmotiv, Stuhl und Gewand des Christus, Stellung und Typus der Apostel, der Engel mit dem Lilienscepter, welcher in Basel mit abgebrochenem, vermutlich ehemals gleichem Requisit auf der andern Seite erscheint, und so Mancherlei zeigen die Verwandtschaft. Den knieenden Heiligen zur Linken Christi werden wir wohl mit Rücksicht auf die Weihinschrift als Gallus deuten müssen, da die Sitzfigur des Ursicinus als des Patrons der Kirche einen hervorragenderen Platz gegenüber der heiligen Jungfrau, der Beschirmerin aller Gotteshäuser, gefunden hat.

Diese beiden Gestalten finden wir zu den Seiten des Thürbogens in nach oben halbkreisförmig abgeschlossenen Nischen. Die Madonna sitzt, mit hoher Krone geziert, steif und aufrecht da. Mit der Linken hält sie das Christkind in ihrem Schosse, während die Rechte eine Kugel, das Symbol des Weltalls, trägt. Der kleine, gleichfalls gekrönte Jesus, wie seine Mutter gerade aufgerichtet, erteilt mit erhobener rechter Hand den Segen nach lateinischem Ritus, die Linke hält ein geschlossenes Buch. Das Sitzen des Kindes ist das der ganzen romanischen Kunst eigene; nicht auf, sondern zwischen den weitgeöffneten Knien der Mutter, weich in deren Schoss eingebettet, hat der Knabe seinen Platz gefunden. Trotzdem diese Madonnengruppe in Auffassung und Darstellung unfrei und befangen erscheint und wohl nicht viel mehr als eine handwerkliche Durchschnittsleistung jener Zeit repräsentiert, kann man ihr eine gewisse Grösse und Würde nicht absprechen. Die Himmelskönigin blickt von ihrem erhöhten Throne mit feierlichem Ernst auf die Kirchgänger herab, und auch das Christkind hat etwas von dieser göttlichen Ruhe. Es lässt sich

wohl denken, dass diese Maria den Zweck eines Andachtsbildes voll erfüllte und seiner Zeit auf das gläubige Gemüt der in Kunstsachen anspruchslosen Jurabewohner eine tiefe Wirkung ausüben konnte. Verwandte Madonnenbilder aus der gleichen Zeit haben sich in Frankreich vielfach erhalten. So hat die Mutter Gottes von St. Ursanne so manches Gemeinsame mit der berühmten Madonna der Porte Ste. Anne an der Kathedrale von Notre-Dame zu Paris,[1] so unendlich viel höher letztere an künstlerischem Werte auch steht. Auch im Garten des Musée de Cluny findet sich ein steinernes, leider nicht näher bezeichnetes Marienbild des XII. Jahrhunderts, welches dem Schweizer recht nahe steht. Wie hoch sich dieses aber über ähnliche, einheimische Kunstleistungen erhebt, lehrt ein Blick auf das nicht sehr viel ältere Madonnenkapitell von Grandson.[2]

Der Maria gegenüber, in entsprechender Nische, sitzt die jugendliche, bartlose Gestalt des heiligen Ursicinus auf dem gleichen Faldisterium, wie Christus im Tympanon. Ursprünglich trug er den ihm eigenen Zweig mit den drei Lilien in der rechten Hand.[3] Hand und Zweig sind jetzt abgebrochen, die erstere falsch ergänzt, aber an der Nischenarchivolte links vom Haupte haben sich deutliche Teile der drei Blumenkelche erhalten. Die barhäuptige Gestalt ist in eine mit reicher parura geschmückten Albe bekleidet, auch die Stola und das Schultertuch (amictus) fehlen nicht. Auf der rechten Seitenlehne seines Stuhles steht ein kleiner Engel, welcher vertraulich die Hand auf die Schulter des Heiligen legt, ein Motiv, das an das ähnliche im Basler Thürrelief erinnert. Zu Füssen der Ursicinus-Statue lagert ein kleines Hündchen.

Man hat in den beiden Nischen Anklänge an die zierlichen Gehäuse der Galluspforte wiederfinden wollen, und besonders die rechte Nische mit ihrer Säulenstellung ist wohl mit Recht als eine solche Reminiscenz gedeutet worden. Doch will es hier scheinen, als ob sich der Künstler während des Baues zu einer Aenderung gezwungen sah. Die Nische war wohl, wie ihr linker Bogenansatz

---

1 Abgebildet bei W. Vöge, a. a. O. p. 140.
2 Abgeb. bei Blavignac, a. a. O.
3 J. E. Wessely, Ikonographie Gottes und der Heiligen, p. 391. Jedoch begeht Wessely den Irrthum, den Schweizer Heiligen mit dem gleichnamigen Arzte und Märtyrer von Ravenna zu verwechseln!

zeigt, zuerst der anderen mit dem Marienbilde völlig symmetrisch projectiert. Dann trat aber der Missstand ein, dass sich bei gleich breiter Mauerfläche zu beiden Seiten des Portals keine oder nur eine ganz dünne Seitenwand für die Ursicinusnische ergeben hätte, und der Meister griff zu dem Auswege, diese auch seitlich zu öffnen und durch Säulchen zu stützen, eine Unregelmässigkeit, welche wir nicht einmal störend empfinden.

Eine ähnliche Anordnung von zwei Nischen in etwas grösserem Abstande vom Portal finden wir auch an der romanischen Kirche von Schönthal (Canton Basel-Land). Hier sitzt gleichfalls links — das ist vom Gebäude aus der Ehrenplatz — die Madonna, auf der anderen Seite dagegen der Schutzheilige der Kirche, zwei rohe Sculpturen, wohl von der Hand eines alten Steinmetzen Rudolfus.[1]

Wie schon erwähnt, kam dem plastischen Schmucke des St. Ursanner Portal eine reiche Polychromie zu Hilfe, welche die Wirkung des Gesamtbildes erheblich gesteigert haben muss. Freilich dürften die Figuren durch ihre, wie ein farbiger Reconstructionsversuch gezeigt hat, ziemlich grelle Uebertünchung nicht gerade an Schönheit gewonnen haben, aber der bunte Wechsel der Farben an den Säulen, Stäben und Kehlen der Thürgewände, den horizontalen Leisten, sowie den Wulsten und Kugeln der Lünettenumrahmung, verbunden mit der durch reichliche Profilierung erzielten Licht- und Schattenwirkung mag ein heiterfestliches, farbenfreudiges Bild gegeben haben.

Hier fällt auf, dass sich auch im farbigen Schmucke des Portals eine Beziehung zu den Basler Sculpturen nachweisen lässt.

Unter dem Sturze der Galluspforte finden sich rechts und links zwei kleine Flachreliefdarstellungen, welche den sich durch die obere Verschmälerung der Thüröffnung ergebenden Raum bedecken. Es sind zwei geschickt in die dreieckigen Felder hineingezeichnete Drachen — oder, wie wir sie nach dem lateinischen Psalmentext, welchem sie ihr Bürgerrecht in der romanischen Plastik verdanken, nennen wollen — Aspisfiguren.[2] Nun, die

[1] Dies schliessen wir aus der zum Teil durch den Verputz bedeckten Inschrift im oberen Thürbogen, links unten neben dem Tiere, von welcher noch die Worte zu lesen sind: HIC EST RODO .....

[2] Vergl. hierüber Goldschmidt, Albanipsalter.

grossen Wanddreiecke zwischen den Gehäusen und den Thürbogen hat der St. Ursanner Maler mit fast den gleichen, natürlich in sehr viel grösserem Massstabe gegebenen Ungeheuern ausgefüllt.

Das oberste Bild, die Fratze zwischen den beiden mittelsten der das Portaldach tragenden, schmucklosen Kragsteine, von welchem schlangenartige Bandverschlingungen ausgehen, ist wohl ein Abkömmling des antiken Medusenhauptes, wie es sich an einem Deckengemälde des Coemeteriums an der via Latina[1] oder als Sculptur an einer Säule in der Vorhalle des Goslarer Domes[2] findet und sich ehemals an der St. Severinskirche zu Köln[3] befand. Das Urbild seiner abenteuerlichen Maske mag dem Künstler von St. Ursitz fremd gewesen sein, der Sinn der Malerei war aber noch ein dem klassischen verwandter. Warnend und abschreckend sollte sie dem Unbussfertigen entgegenstarren. Freilich ist das Medusenhaupt in seiner mittelalterlichen Umgestaltung nicht so leicht erkennbar, aber „haben wir", sagt Anton Springer, „erst einmal das antike Kunstgebilde erkannt, so kann es nicht schwer fallen, eine Reihe scheinbar rätselhafter, wildphantastischer Gestalten auf denselben antiken Ursprung zurückzuführen".

1 Pieper, a. a. O. I, 375.
2 Carl Meyer, a. a. O. p. 11.
3 Anton Springer, Das Nachleben der Antike im Mittelalter, p. 11.

IV.

Die Portalstatuen der Collegiatkirche Notre-Dame zu Neuenburg (Neuchâtel).

Der prunkhafte Basler Portalbau sollte auch sonst nicht ohne Nachahmung bleiben. Es lag nahe und ist erklärlich, dass man sich andernorts in Schweizer Landen bei der Ausführung ähnlicher Bauten nach Vorbildern umsah, und so musste der Blick auf Basel fallen, dessen neue Kirchenpforte man, wenn auch nur den kleineren Verhältnissen entsprechend, vereinfacht und frei verwertete.

Dies geschah in Neuenburg, wo sich gegen Ende des XII. Jahrhunderts neben dem schon bestehenden Schlosse der dortigen Grafen, prächtig auf steilem Berge am Ufer des Sees gelegen, die neugegründete Stiftskirche erhob. Der Zeitpunkt, um welchen dies geschah, ist durch die neuere Forschung ziemlich fest bestimmt. Schon Matile[1] hat scharfsinnig nachgewiesen, dass vor 1185 das Neuenburger Stift nicht bestanden haben könne. Das völlige Fehlen der Namen von Pröpsten oder Chorherren desselben auf allen in Neuenburg und seiner Umgebung vor dieser Zeit abgefassten Urkunden und Akten macht dies zweifellos. In all' diesen Schriftstücken fungieren als Zeugen Geistliche aus Lausanne, Payerne, Hauterive, Moutier-Grandval, Colombier, St. Imier und Besançon, und nur einmal, 1179, ein schlichter Kaplan

[1] G. A. Matile, Dissertation sur l'église collégiale de Notre-Dame de Neuchâtel. Neuchâtel 1847, p. 30.

des Grafen Ulricus de Novo Castro. Dieser Graf Ulrich und seine Gattin Bertha von Granges galten schon dem Gewährsmanne Matiles, einem anonymen Chronisten vom Anfange des XVI. Jahrhunderts, wie man annimmt, dem Chorherrn J. du Bosco, † 1503, als Gründer des Stiftes. Der „Canonicus anonymus" ist es auch, durch dessen Handschrift uns die Widmung, welche sich um den äusseren Rand des Thorbogens zog, erhalten ist. Nach Samuel Voegelins Lesart lautet dieselbe:

Respice, virgo pia, me Bertham, sancta Maria
Et simul Ulricum, qui sit fugiens inimicum!
Det domus haec risum facientibus et paradisum.[1]

Im Jahre 1209 galten, wie urkundlich beglaubigt, diese gräflichen Eheleute für die Stifter,[2] während in neuerer Zeit G. von Wyss aus dem Wortlaute der Inschrift ableiten wollte, Bertha von Granges habe als Wittwe für sich und ihren Sohn Ulrich, den späteren Praepositus der Collegiatkirche, jene Stiftung gemacht.[3] Wie dem auch sei, die Entstehungszeit der Kirche und ihres Portals lässt sich, im Einverständnis mit allen neueren Autoren, bestimmt in die Zeit von 1185—92, in das Ende der 80er oder den Anfang der 90er Jahre des XII. Jahrhunderts verlegen, wenngleich einige Forscher wie Dubois de Montperreux[4] und Blavignac,[5] die Königin Bertha von Burgund und ihren Vetter, den heiligen

---

[1] Ein Facsimile der Inschrift, wie sie der «Canonicus anonymus» überliefert hat, findet sich bei Matile. Sie enthält den Fehler, dass im ersten Hexameter das Wort «virgo» zweimal vorkommt. Das zweite Mal muss statt desselben «Sancta» (Sta Maria) gelesen werden. Dies wird dadurch bewiesen, dass sich in einer jüngeren, aber von der ersten unabhängigen Wiedergabe, in Jonas Barilliers († 1620) «Monuments parlants» (Musée I, p. 22) die Lesart «Bertha Scamaria» (Bertha aus Samarien?) herausgebildet hat. Vergl. Matile a. a. O. p. 24 und 25. Nach Matile wäre auch statt «qui sit fugiens inimicum» zu lesen «qui sic fugient inimicum», was, als auf beide Stifter bezüglich, einer gewissen Berechtigung nicht entbehrt.

[2] Die meisten geschichtlichen Angaben sind Matiles Arbeit entnommen, welche ein für Neuchâtel höchst brauchbares Werk ist und für ihre Zeit — 1847 — auf einer bedeutenden Höhe der Forschung steht.

[3] Georg von Wyss, Die Portalinschrift der Stiftskirche von Neuenburg. Offener Brief an Herrn Dr. Rahn, Zürich. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, Band 6, p. 39. Januar 1888.

[4] Les monuments de Neuchâtel, ouvrage posthume de M. F. Du Bois de Montperreux. V. Band der Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, p. 14 und 15.

[5] J. D. Blavignac, Histoire de l'architecture sacrée, p. 214.

Bischof Ulrich von Augsburg als ihre Gründer annehmen und ihre Erbauung in das X. Jahrhundert, die Zeit „où la reine Berthe filait“ zurückdatieren.

Das Neuenburger Portal ist also jünger als das Basler. Die Urkunden bestätigen uns, was wir auf kunstkritischem Wege erst beweisen wollen. Es ist dieser Umstand auch als Bekräftigung unserer Datierung der Galluspforte von Wert.

Portal der Kirche von Neuenburg.

Wie gesagt, der historischen Forschung entspricht die kunstgeschichtliche. Allerdings, der stolze Aufbau des Basler Werkes lässt sich in Neuenburg vermissen, oder seine Bestandteile erscheinen wenigstens in stark vereinfachter Form. An Stelle der reichen Seitenumfassung sind schmucklose Lisenen getreten, statt des prächtigen Gesimses ist ein immerhin energischer Horizontalabschluss gegeben. Weiter oben, über einem kleinen Fenster und dem Rundbogenfries, findet sich dann noch, wie an der Basler Querhausfassade, das Schachbrettmuster. Die Umrahmung zeigt die drei gleichen Wulste, auch das Kugelornament fehlt nicht. Aber dies sind schliesslich alles Dinge, welche sich auch andernorts nachweisen lassen. Verwandter mit dem Vorbilde als die Architektur ist die Plastik. Das Relief der Lünette fehlt. Es enthielt eine thronende Madonna, zu deren Seiten die Stifter, Bertha und Ulrich, knieten. Eine Abbildung desselben existiert, ihr Stil lässt sie aber als spä-

teren, willkürlichen Wiederherstellungsversuch erscheinen, so dass sie für uns wertlos ist.[1] Das Original fiel der Reformation zum Opfer, es wurde im Jahre 1672 entfernt, „parce que de pauvres pèlerins passant par Neuchâtel allaient s'agenouiller devant ce tableau",[2] oder weil überhaupt die Anbetung der Gottesmutter darauf abgebildet war. „Cela était un acte d'idolâtrie."[3]

Es bleiben also von figürlicher Sculptur nur die zwischen den Säulen zu beiden Seiten des Einganges stehenden Portalstatuen übrig, zwei unterlebensgrosse Gestalten der Apostel Petrus und Paulus. Diese zwei Figuren, gleich ihren Vorbildern, den vier Basler Evangelisten, mit dem rückwärtigen Steinblock in einem Stück und doch fast als Vollfiguren gearbeitet, ermöglichen uns nun am besten, die Abhängigkeit Neuenburgs von Basel darzuthun. Sie zeigen nicht nur viel Aehnlichkeit mit den Basler Sculpturen,[4] sondern man kann an ihnen direct ablesen, wie weit der Neuenburger Künstler die Gestalten der Münsterthüre copierte, wie weit es selbständig schuf. Es lässt sich zwischen beiden Werken der Vergleich ziehen, dessen sich Vöge bei der Gegenüberstellung der Portalstatuen von Arles und Chartres bedient.[5] Auch der Neuenburger Meister scheint seine Vorbilder „mit Hilfe eines Hohlspiegels umgezeichnet zu haben", nur war sein Spiegel anders, horizontal statt vertical, gewölbt, und die Gestalten sind daher aus dem Schlanken ins Gedrungene, Untersetzte übertragen. Dies und das geringere, künstlerische Können kennzeichnet den Sculptor des Notre-Dame-Portales. Im Uebrigen hält er sich, wie ein genauer Vergleich zeigen wird, streng an seine Modelle. Dieser Vergleich ist, wie zu bemerken, mit den alten, im Kreuzgange von Neuenburg aufgestellten Originalsculpturen, nicht mit den jetzt am Portal befindlichen Copien angestellt, welche bei der argen Zerstörung der älteren Werke wohl etwas frei ausfallen mussten.

---

[1] J. Rud. Rahn, Geschichte der bild. Künste in d. Schweiz, I, pag. 220. — Diese unglaubwürdige Abbildung findet sich bei Du Bois a. a. O. zweimal auf pl. XVIII und XIX.

[2] Matatile, a. a. O. p. 11.

[3] J. Rud. Rahn, Das Grossmünster in Zürich. Separat-Abdruck aus dem Feuilleton der «Neuen Zürcher Zeitung». Zürich 1897, p. 20.

[4] J. Rud. Rahn, Geschichte der bild. Künste etc. I, 266.

[5] W. Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stils etc. p. 50.

Lassen sich nun auch an den Neuenburger Figuren Motive nachweisen, welche von allen vier Basler Evangelisten entlehnt sind, so hat der Künstler sich doch, einmal auf die Darstellung von nur zwei Statuen beschränkt, von jeder Seite der Galluspforte eine Gestalt zum besonderen Vorbilde ausersehen. So erscheint der Petrus, freilich unter Wahrung seiner ikonographischen Eigentümlichkeiten, dem Johannes, der Paulus dem Lukas nachgebildet.

Petrusstatue von Neuenburg.

Fassen wir zuerst diesen Petrus ins Auge. Seine rechte Schulter bedeckt, wie die des Johannes, der halbrunde Mantelzipfel, auf welchem sogar das Basler Kugelornament wiederkehrt. Allerdings nur ein- statt zweireihig, aber der Neuenburger Künstler vereinfacht sich eben die Sache, wo es irgend geht. Arm- und Handhaltung sind fast dieselbe, die rechte Hand liegt über der Schleife, welche der schärpenartige Gurt auf der rechten Seite bildet. Und wohl nur, weil der Bildner dies Motiv beibehalten wollte, giebt er seinem Petrus, im Gegensatz zu fast allen sonstigen z. B. auch den französischen Figuren dieses Apostels, den Himmelsschlüssel in die linke Hand. Die langen Verticalfalten des Untergewandes, die sich schlängelnde archaische Linie des unteren Saumes sind wiederum ganz dieselben. Die Halsöffnung des Ge-

wandes und zum Teil der untere Mantelsaum — auch wieder die Perlenverzierung — sind von Johannes Nachbar, dem Matthäus entlehnt, während wir am Faltenwurfe des Mantels Motive von Lukas Untergewand, die Parallelcurven erkennen. Bemerkenswert ist auch die gleiche Stellung der Füsse mit dem zwischen ihnen rechtwinklig hervorspringenden Untergrunde. Antlitz und Haartracht haben zu sehr gelitten, als dass sie einen Vergleich gestatten; wie weit die neue Copie sie richtig wiedergiebt, lässt sich nicht feststellen.

Paulusstatue von Neuenburg.

Im ganzen besser erhalten, als die Petrusfigur, ist die des Paulus, in welcher wir, wie schon gesagt, mit geringen Abänderungen eine Nachbildung des Basler Lukas erblicken. Dass sie dieses ist, beweist wohl am schlagendsten das rippenartige Gefält auf der Brust, die Scheitelung des Haares und die Art, wie sich dasselbe herabfliessend über die Schultern legt. Aber auch hier ist es nicht Lukas allein, der zum Vorbild gedient hat. Der Gurt und das dreieckig spitz nach unten herabfallende Obergewand stammen vom Markus, das lose herabhängende Ende des Gurtes ist teils von diesem entlehnt, teils erinnert es an den vom Lukas über den linken Arm getragenen Mantelzipfel. Diesen nachzubilden war dem Künst-

ler entweder zu schwierig, oder ihn leitete die Erwägung, dass sein Paulus statt einer leichten Schriftrolle eine schwere Tafel trage, mithin den andern Arm möglichst frei haben müsse. Diese Tafel hat den Zweck, jeglichen Zweifel über die Person des Dargestellten zu heben, sie trägt ein Citat des II. Briefes Pauli an die Korinther (cap. 12, vers 7): Ne magnitudo relevacionum extolat me datus est michi angelus satane"; die Fortsetzung „stimulus carnis meae" ist wohl wegen Raummangel unterdrückt und statt dessen bildlich durch ein kleines neben dem Heiligen ins Thürgewände eingefügtes Relief, ein Teufelchen mit spitzer Lanze, ausgedrückt.[1] Eine merkwürdige, unsere bisherige Folgerung übrigens nur unterstützende Abweichung zeigt sich in der Faltengebung des den Unterkörper des Paulus bedeckenden Gewandteiles. Während sich nämlich das Gewand auf der Brust in concentrische, runde Falten legt, bildet es hier unten eigentümlich rohe Zickzacklinien, welche wieder ganz und gar nicht in Einklang stehen mit dem zierlich gewundenen Fusssaume. Es hat hier den Anschein, als ob der Künstler, welcher bisher getreulich nachahmte, wieder in seine eigene, ihm längst geläufige, handwerksmässige Manier zurückverfallen ist, was um so glaubhafter erscheint, wenn man sich den mutmasslichen Entstehungsgang seiner Sculpturen vergegenwärtigt. Hatte er bei der Statue von grösserer Bedeutung, welche auch den bevorzugten Platz rechts vom Portal aus erhielt, begonnen, so waren die unteren Gewandteile des Paulus wohl das letzte, was er zu meisseln hatte. Seine Vorbilder boten ihm, wenn er sie ordentlich nachbilden wollte, an der betreffenden Stelle durchweg grössere Schwierigkeiten, als dieses kerbschnittartige Verfahren, welches kaum noch den Namen der Plastik verdient. Letzteres aber war ihm geläufiger und wurde daher — da seine Geduld wohl zur Neige ging — von ihm gewählt. Dieselbe Praxis verwertete er, als es sich darum handelte, den langen Bart des Paulus zu meisseln. Den in zierliche Ringellöckchen endigenden Vollbart des Lukas zu copieren, erforderte grössere Virtuosität, als er sich anscheinend zutraute; er ist auch thatsächlich der kunstvollste von

[1] Matile, a. a. O. p. 11.

den vier Bärten der Basler Evangelisten. Daher behielt er nur ungefähr die lange, spitze Form desselben bei, griff im Uebrigen aber wieder zum althergebrachten, primitiven Zickzackmuster.

Dass es sich aber in Neuenburg thatsächlich um Nachbildungen handelt, dass der dort schaffende Sculptor über kein grosses Mass von Originalität verfügte, beweist am besten folgender Umstand. Unter den alten Sculpturen, welche von den zerstörten und abgebrochenen Teilen der dortigen kirchlichen Bauten herrühren, und welche jetzt im Kreuzgange aufbewahrt werden, finden sich noch zwei Köpfe, welche gleichfalls Portalstatuen angehört haben müssen. Diese sind nun, im ganzen etwas besser erhalten, wiederum genaue Wiederholungen der Häupter unserer zwei Apostel. Das Portal, dem sie angehörten, war demnach eine anderweitig an den Stiftsgebäuden befindliche zweite Ausführung des uns erhaltenen und ist, da es unzweifelhaft von derselben Hand herrührt, ein sprechender Beweis für die geistige Armut des Neuenburger Meisters. Interessant ist dabei, dass die Köpfe durchweg die Tonsur zeigen, welche hauptsächlich bei dem einen kurzlockigen Haupte deutlich wahrnehmbar ist, während sie bei den langhaarigen nur durch einen sogen. breiten Scheitel angedeutet werden konnte.

In den Furchen der Gewänder und an sonstigen vertieft gearbeiteten Stellen der Figuren fand sich eine braune, blättrige Masse, wohl der verwitterte Farbüberzug, welcher auch diese Sculpturen einst in buntem Schmucke erscheinen liess, und so müsste die Frage der Polychromierung auch für das Neuenburger Portal bejahend beantwortet werden.

Mit den besprochenen Statuen dürfte der bildnerische Einfluss Basels auf Neuenburg als erschöpft zu betrachten sein. Der sonstige plastische Schmuck der Notre-Dame-Kirche, die Kapitelle im Innern, die Konsolen der Rundbogenfriese am Aeusseren zeigen vielmehr mehrfache Beziehungen zu den Sculpturen des Zürcher Grossmünsters und seines Kreuzganges, wie dies schon Du Bois de Montperreux [1] und Blavignac [2] ausgesprochen haben. Dennoch

---

1 Du Bois, a. a. O. p. 14.
2 Blavignac, a. a. O. p. 215.

erscheint es gewagt, ein genaueres Verhältniss beider Bauten zu einander festzustellen.

Der Ornamentenschatz, der Geist und die Ausführung der abenteuerlichen Menschen und Tiergestalten sind vielfach sehr verwandt und etwa gleichwertig, aber dennoch nicht identisch. Werkleute derselben Schule und desselben Landes mögen die form-, sinn- und stilverwandte Decoration beider Gotteshäuser geschaffen haben. Hingegen sind direkte Uebertragungen kaum nachweisbar, auch wird ihr Auffinden durch die vielfach stattgehabte Ergänzung der alten Arbeiten durch neue Copien erschwert. [1]

Wenn eine Beeinflussung des einen Baues durch den andern stattgefunden hat, so glaube ich mit den älteren Autoren, ohne den Beweis hierfür liefern zu wollen, dass eine solche von Zürich kam, und dass etwa der eine oder andere der dort thätigen Steinmetzen später auch in Neuenburg arbeitete.

So ist es vielleicht doch mehr als Zufall, dass sich der Name eines Guido, welcher auf dem Schwerte einer Relieffigur im Felix- und Regula-Münster schon oft den Forschern Veranlassung zu den verschiedensten Hypothesen gegeben hat, auf den Bausteinen der Absiden in Neuenburg in grosser Anzahl und sehr ähnlicher Schreibweise wiederfindet.[2] Der Einwand, dass es sich im einen Falle um eine Künstlerinschrift, im anderen um ein gewöhnliches Steinmetzzeichen handele, dürfte nach Vöges Untersuchungen über die Stellung der mittelalterlichen Sculptoren in Wegfall kommen.[3] Es heisst dort: „Die Bildhauer hoben sich denn auch als Klasse nicht aus der Reihe der Steinmetzen heraus, in den Texten werden sie wie diese einfach als „operarii“ bezeichnet, ja, sie sind

---

[1] Die letzte Arbeit über die Baugeschichte des Zürcher Grossmünsters, von J. R. Rahn (vergl. p. 57 Anm. 3.) konstatiert das Fehlen jeglicher Nachricht während voller 70 Jahre, von 1146—1216.

[2] Es ist uns bekannt, dass Ferdinand Keller in seinen «Nachträglichen Bemerkungen über die Bauart des Grossmünsters in Zürich», Mitteilungen der antiq. Gesellsch. Bd. II, p. 114, die Beziehung des Neuenburger Steinmetzzeichen zur Zürcher Reliefinschrift negiert; doch glauben wir, dennoch an unserer schon vor Kenntnisnahme der «Bemerkungen» gefassten Vermutung festhalten zu dürfen.

[3] W. Vöge, a. a. O. p. 274.

sicher zu einfachen Steinmetzarbeiten mit verwendet worden". Und die verwitterte, im Relief gearbeitete Handwerksmarke am Neuenburger Chor, die kopflose Figur, welche im Arme etwas wie ein abgeschlagenes Haupt hält, dürfte doch wohl als eine Reminiscenz an den Patron des alten Turegum, den heiligen Felix, gedeutet werden, welcher von seiner Schwester und Martyriumsgenossin Regula hier nur deshalb getrennt erscheint, weil er überhaupt nicht mehr die Bedeutung eines Bildwerkes haben soll, sondern lediglich als Werkzeichen verwandt ist.

V.

Das Portal und zwei Kapitell-Reliefs des Grossmünsters zu Zürich.

Wenn es einer Entschuldigung dafür bedarf, dass in der folgenden Untersuchung nur einiges Wenige aus dem reichen Ueberfluss romanischer Bildwerke, wie ihn das Zürcher Grossmünster und mehr noch dessen in bildnerischer Fülle prangender Kreuzgang besitzt, näher betrachtet werden soll, so sei diese eben durch jenen Reichtum gegeben, welcher dem Forscher genügenden Stoff für eine umfangreiche Arbeit bietet. Unsere Ausführungen, welche keinen Anspruch darauf erheben, eine „Geschichte der romanischen Plastik in der Schweiz" zu bilden, sondern nur einiges Material zu einer solchen beitragen wollen, müssen sich auf einzelne auserwählte Werke beschränken, werden uns jedoch Gelegenheit bieten, auch andere Sculpturen des Grossmünsters, wenngleich weniger eingehend, zu betrachten.

Eine genaue Festsetzung der Entstehungszeit dieser Bildhauereien ist in Zürich noch schwieriger, als an den bisher behandelten Bauten.

„Es giebt ausser sparsamen Ziergliederungen wohl keinen namhaften Teil, den das Zürcher Münster aus der Zeit vor dem Ablaufe des XI. Jahrhunderts bewahrt", sagt Rud. Rahn in seiner jüngst, gelegentlich einer seinem Bemühen zu verdankenden Re-

stauration der Münsterkirche erschienenen Schrift,[1] in welcher er alles, was die Forschung bis jetzt über die Baugeschichte dieses Gotteshauses ermittelt hat — und auch wohl Alles, was über dieselbe zu ermitteln ist — in vortrefflicher Weise zusammengestellt hat.

„Ecclesia combusta" heisst es in den zürcherischen Annalen von 1078, „templum destructum" im Totenbuche des gleichen Jahres. 1146 ist die Weihe von vier Altären in der Krypta und im Chore vollzogen, der Ostteil der Kirche demnach wohl bereits vollendet. 1216 lässt der Kardinal und päpstliche Legat Petrus einen Ablass von 60 Tagen für diejenigen ausschreiben, welche die kostbare Vollendung der Kirche durch Almosen und andere Liebeswerke fördern.[2]

Dass der Bau während der 70er Jahre, in welchen jegliche Nachricht schweigt (1146—1216), völlig stillgestanden hätte, ist jedoch kaum anzunehmen. Was in ihnen jedenfalls vollendet wurde, sind die unteren Teile des Langhauses und die Westfaçade. Somit wird man die Erbauung des Seitenportals und die Errichtung der Langhauspfeiler in die zweite Hälfte des XII. Jahrhunderts, mit Franz Kugler „in den Uebergang in die Schlussepoche des Romanismus" versetzen müssen. Mit diesem etwas ungenauen Datum muss man vorlieb nehmen.

Haben uns die bisher geschilderten Monumente immer auf Frankreich, als auf das Land, wo die hauptsächlichsten Quellen ihrer künstlerischen Eigenart zu suchen waren, gewiesen, so wird dies in Zürich anders. Wenngleich die starken Einflüsse französischer Kunst am Ufer der Limmat auch nicht völlig machtlos gewesen sein mögen — reichten sie doch viel weiter, bis in das Herz Germaniens hinein — so fliessen sie hier doch nicht mehr so klar und rein, so verhältnissmässig leicht erkennbar, wie in der alten Rheinstadt Basel, sondern fast völlig überflutet von Strömungen, welche jenseits der Alpen ihren Ursprung haben. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir in Zürich eine umfangreiche Mitarbeiterschaft jener Comasken annehmen, welche, wie

---

[1] J. Rud. Rahn, Das Grossmünster in Zürich. (Sonderabdruck aus dem Feuilleton der «Neuen Zürcher Zeitung».) Zürich 1897, p. 7.

[2] J. R. Rahn, a. a. O. p. 7—9.

noch heute die italienischen Bauarbeiter, von Wanderlust und Nahrungssorgen getrieben, ihre Heimat verliessen und weit in deutsche Lande zogen. Nicht herüber getragene Reiseeindrücke werden es gewesen sein, welche am Zürchersee eine oberitalische Formenwelt erstehen liessen, sondern die Hände von Steinmetzen, welche die Kunst ihres Vaterlandes ausübten, von Bauleuten, welche sich nur im Grundriss und architektonischen Aufbau etwas dem in der Fremde herrschenden Geschmacke, den Forderungen des Zürcher Klerus anbequemen mussten, sich aber in ihrem eigentlichen Gewerbe, der Bildhauerei, von Niemand herein reden liessen, was jedenfalls, da man auf diesem Gebiete ihre Ueberlegenheit anerkannte, auch nicht versucht wurde. Natürlich wollen wir, wenn wir von „Comasken" als Sculptoren der Grossmünster-Plastik sprechen, diesen Begriff nicht rein örtlich verstanden wissen, sondern als Gattungsnamen für oberitalische Steinmetzen, wie er schon als „magistri Comacini" im Gesetzescodex des longobardischen Königs Rothari vorkommt. [1]

Das grosse Seitenportal des Zürcher Münsters, das Hauptportal, wie wir es im Gegensatz zur kleineren Pforte auf der anderen Seite nennen wollen, da an der Westwand, dem Chor gegenüber, niemals das sonst allgemein übliche Kirchenthor vorhanden war, hat manches von seiner alten Herrlichkeit eingebüsst. (Taf. VII.) Seine verwitterten Sculpturen werden zur Zeit durch neue, nach den Zeichnungen F. Hegis gefertigte ersetzt, sein Giebelfeld hat schon im Jahre 1766 einem unschönen Fenster weichen müssen, zur selben Zeit, als man mit dem Gedanken umging, die Thürme abzutragen, was zum Glück, wohl mit auf den energischen Protest des kunstverständigen Kanonikus und Professor Joh. Jac. Breitinger unterblieb. [2]

---

[1] Max Gg. Zimmermann, Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter, Leipzig 1897, p. 12.

[2] Vgl. J. J. Breitingers «Zur Idee eines Domes» in den Schriften der helvetischen Gesellschaft. — Ferd. Keller, Mittlg. d. antiq. Gesellsch. Bd. I, Heft 5, p. 24, 25. Breitingers Abhandlung wurde 1873 von Rahn veröffentlicht (auf Veranlassung der allgemein. geschichtsforschenden Gesellsch. in d. Schweiz unter dem Titel «Eine Erinnerung aus der Geschichte des Grossmünsters zu Zürich. Zum Gedächtniss an Joh. Jac. Breitinger † 14. Dec. 1776.» Auszüge aus dieser Schrift bei Rahn, a. a. O. p. 23.)

Ueber die Darstellung, welche das Giebelfeld enthielt, lässt sich ebenso wenig genaueres sagen, wie über seinen Verbleib. Nach W. Füssli [1] war über der Thür „Christi Himmelfahrt in Stein gehauen", also etwa eine Transfiguration, wie am Hauptportal der Klosterkirche zu Petershausen bei Konstanz,[2] mit dessen Tympanon F. Keller das Zürcher vergleicht. Hierfür spräche, dass sich wie in Petershausen auf dem Architrav höchst wahrscheinlich die zwölf Apostel befanden. Auf demselben lassen sich noch die Spuren von acht Nimben mühsam erkennen, denn der Kunstverstand des vorigen Jahrhunderts hat dieses Stück zwar an Ort und Stelle gelassen, aber säuberlich glatt gemeisselt. Ferd. Keller, welcher im ganzen Zürcher Portalbau Verwandtschaften mit der entsprechenden Anlage des Schottenklosters in Regensburg erkennen will,[3] nimmt eine „majestas domini" an.

Das ähnlichste Werk auf Schweizer Boden bleibt noch, was die architektonische Fassung der Thüröffnung anbetrifft, das Portal der Churer Kathedrale. Die zahlreichen schmalen Glieder der Lünettenumfassung — abweichend von den drei starken Wulsten in Basel, St. Ursanne und Neuenburg — finden sich an beiden Pforten. An dem auch italienisch beeinflussten Churer Portal ist die Sechszahl der Säulen freilich verdoppelt. Ferner ist in Zürich der Kircheneingang durch den grossen Vorbau, in welchem er sich befindet, noch eigens hervorgehoben. Dieser Vorbau hat eine rechteckige Gestalt von unbeträchtlicher Tiefe, sein kastenartiges Aussehen wird durch vorspringende Ecklisenen etwas gemildert. Der Gedanke an das Triumphthor der Antike klingt in ihm nur noch schwach und verschwommen nach und wird durch ein Missverhältniss in den Abmessungen, zu grosse Breite und zu geringe Höhe, wesentlich beeinträchtigt. In der Höhe der Säulenknäufe des Portals und von gleicher Breite wie dieselben, zieht sich über die ganze Front ein Bildfries, dessen abschliessende Glieder, eine

---

[1] W. Füssli, Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein, I, p. 30, 31.

[2] Das Petershauser Portal befindet sich jetzt in den Grossherzoglichen Sammlungen zu Karlsruhe. Abbildung der Lünette bei F. X. Kraus, Kunst und Altertum im Grossh. Baden.

[3] F. Keller, Mittlg. d. antiq. Gesellsch. zu Zürich, Bd. 1, Heft 5. Daselbst auch Ansicht und Details des Portals im II. Bande.

untere schmale Leiste, ein oberer mit Flechtwerk longobardischen Geschmacks übersponnener Rundstab mit verzierter Deckplatte darüber, sich auch um die dicken Halb- und schwächeren Dreiviertelsäulen an den Endseiten des Vorbaues legt.

Die arg zerstörte Fries trägt in Blattwerk wandelnde Tierfiguren, die Kapitelle der den pfeilerartigen Mauervorsprüngen an den Portalbau-Ecken vorgesetzten Halbsäulen fast unerkennbare Sculpturen. Das Rechte zeigt auf jeder Ecke zwei Löwenkörper, deren gemeinsamer Kopf in die beiden Schwänze beisst, eine Darstellung, wie wir sie nicht nur in Frankreich, sondern auch in Italien, wie z. B. an der Façade von San Simpliciano und im Atrium von Sant Ambrogio finden.[1]

Das linke Kapitell trägt die sitzende Figur eines gekrönten Mannes, welcher mit dem Bogen ein aufs Knie gestütztes Saiteninstrument streicht, zwischen zwei hockenden Ungeheuern, eine Gruppe, an der König David, Daniel in der Löwengrube und die altchristliche Darstellung Christi als der die wilden Tiere durch sein Spiel besänftigende Orpheus gleichen stofflichen Anteil haben mögen.[2] An den Dreiviertelsäulen der Portalwand beobachten wir als Kapitellschmuck die aufrecht stehende Volute, wie die lombardische Plastik sie vielfach verwendet.[3] Die Knäufe der sechs Säulen an den Portalschrägen tragen teils in kerbschnittartiger Technik gebildeten Blattwerkschmuck, teils — die zwei vordersten — Harpyienartige Wesen mit Vogelkörpern und Menschenhäuptern. An den nach innen ausgebuchteten Deckplatten sitzen die kleinen der Antike entlehnten Rosettchen oder Köpfe. Oberhalb der Basen legt sich um den Säulenstamm ein Ring von Blättern, wie er in der romanischen Architektur nur vereinzelt vorkommt, wie er aber, freilich grösser, plastischer und ausgebildeter, den römischen Säulenfragmenten in den Kuranlagen des benachbarten Baden eigen ist.

Ausserordentlich reich ist der Schmuck der Portalgewände. Die vordere breite Fläche derselben zeigt auf jeder Seite in drei

[1] Abbildungen bei Romussi, Milano ne suoi monumenti, fig. 127 und 220.

[2] Vgl. die Zeichnungen F. Hegis, Mittl. d. ant. Ges. II, fig. 1 u. 2.

[3] Vgl das Kapitell von St. Johann in Borgo, bei Dartein, Architecture lombarde, fig. 24.

übereinandergestellten kastenartigen Vertiefungen gleichviel kleine Reliefgestalten, deren Deutung nicht leicht ist. Jedenfalls müssen die sich in gleicher Höhe gegenüberstehenden Figuren in Zusammenhang mit einander gebracht werden. Die beiden obersten männlichen Heiligen mit Nimben und Schriftrolle oder Tafel sollen wohl Apostel sein, doch könnte man in ihnen auch die Patrone der Kirche St. Felix und St. Exuperantius vermuten. Die untern vier Felder dürften zweimal das Thema von Sünde und Erlösung behandeln. So wäre der bärtige Mann mit Horn und Speer als kriegerisches Weltkind, der bartlose mit langem, faltigen Gewand als warnend die Hand erhebender Priester aufzufassen. Die Gestalt unter dem Krieger hält eine Kugel in der Rechten, wohl den Apfel, das Symbol der Verführung, wie ihn am Portal von St. Jacob zu Regensburg die krokodilartige Schlange im Rachen trägt.[1] Als Gegenstück zu dieser Figur steht auf der anderen Seite ein Engel, welcher ein kleines, nacktes Kindlein, das Sinnbild der erlösten Menschenseele, in Händen hält. Die sechs Gestalten sind bisher noch nicht gedeutet worden, und auch unsere Deutung erhebt keinen Anspruch auf endgültige Richtigkeit, doch kommt sie wohl den Gedanken des Bildners nahe. Dabei beachte man die Anordnung: Rechts — vom Portal aus — die Vertreter des guten Princips, die Sinnbilder der Erlösung, links die Kinder der Welt, die Symbole der Verführung. Diese Art, die kleinen rechteckigen Reliefbilder unvermittelt über einander zu stellen hat die romanische Kunst von der Decorationsweise altrömischer Bauten übernommen, an deren Ueberresten wir sie noch häufig treffen.

Der auf die sculptierten Flächen folgende, rechteckige Gewändewinkel ist halbrund ausgefasst und mit einem Muster von federförmigen Blättern bedeckt, welches durch fünf kleine menschliche Masken unterbrochen wird. Rechts herrschen männliche, links weibliche Gesichter vor. Das Ornament beider Seiten zeigt kleine Abweichungen von einander, der unterste Kopf links ist als einziger in verkehrter Richtung angebracht. Die longobardische Freude am Knüpfen und Verschlingen äussert sich an diesem

[1] Abbildung bei Ad. Goldschmidt, Der Albanipsalter zu Hildesheim und seine Beziehungen zur symbolischen Kirchensculptur des XII. Jahrhunderts.

Palmettenmuster in ganz gleicher Weise wie an zahlreichen oberitalischen Bauten. Das Durchziehen der Stengel, das Gegenüberstellen symmetrisch gebildeter Blätter, welche zu zweit ein palmettenartiges Ganzes bilden, treffen wir an Kapitellen von San Simpliciano zu Mailand,[1] der Portalarchivolte der Parmenser Kathedrale[2] u. s. w. Am charakteristischsten giebt sich der oberitalische Einfluss jedoch an den Stücken des Thürgewändes zu erkennen, welche mit breiten Streifen kreisrunden Rankenwerks bedeckt sind, in dessen Feldern sich die verschiedenartigsten Tiergestalten befinden. Wir haben es hier nicht mehr mit der in ihrer Stilisierung immer noch natürlich wirkenden Ranke der französischen und späteren italienischen Kunst zu thun, welche direkt auf die Antike zurückgeht, das Grundmotiv ist vielmehr das rein longobardische Kreisgeflecht, welches hier zwar noch die typische von Stückelberg[3] und Zimmermann[4] hervorgehobene Dreiteilung seiner Streifen beibehalten hat, durch pflanzliche Zusätze und Auswüchse, wie wir sie auch in Italien treffen,[5] sich jedoch von seinem rein linealen Vorbilde unterscheidet. Die Denkmäler der Lombardei, auf welchen das Kreisgeflecht in mehr oder weniger analoger Form oder auch zum Kreisnetz erweitert, vorkommt, sind zahllos.[6] Die Tierfigüren in den Kreisflächen finden wir dort gleichfalls z. B. in der Portalarchivolte von San Michele zu Pavia. Die Zürcher Tiergestalten sind, wenngleich ähnliche häufig und gerade, wo sie, wie hier, in Arabeskenzügen vorkommen, einzig decorative Bedeutung haben, doch wohl symbolisch, als tierische Personificationen menschlicher Tugenden und Laster aufzufassen, oder, was das Gleiche ist, als die verschiedenen Menschenalter, denen diese guten und schlechten Eigenschaften innewohnen. Dafür sprechen auch die schon erwähnten kleinen Köpfe verschiedenen Geschlechts neben ihnen. Bei solchen sinnbildlichen Darstellungen gelten die Vogelfiguren ge-

---

[1] Vgl. Romussi, a. a. O. fig. 129.
[2] F. de Dartein, a. a. O. fig. 14.
[3] E. A. Stückelberg, Longobardische Plastik, p. 20.
[4] Max Gg. Zimmermann, a. a. O. p. 8.
[5] Z. B. an den Portalen von S. Michele und S. Pietro in Ciel d'oro zu Pavia, Zimmermann, a. a. O. p. 23 und 27.
[6] So z. B. in Pavia, Mailand, Ventimiglia, Como, Ravenna u. s. w.

wöhnlich als Repräsentanten des weiblichen, die Vierfüssler als die des männlichen Geschlechts. Und hier finden wir eine Auswahl der allercharakteristischsten, wie: Taube, Pfau, Geier, Eule, Drache oder Bock, Wolf, Löwe und Hund. In ähnlicher Weise, wie die beschriebenen, sind die andern schmäleren Glieder der Thürrandung mit Tierbildern, Ranken und Flechtwerk decoriert. Von letzterem seien als rein longobardische Formen am Zürcher Portalbau noch das Vierriemengeflecht unterhalb zweier Säulenbasen und das Viereckknetz an der Thürlaibung genannt. Auch die Rosette als Füllglied der einzelnen Maschen dieses Netzes vertritt denselben Zweck in den verschiedenen Netzverzierungen Oberitaliens.[1]

Unter den Kapitellsculpturen im Innern des Grossmünsters treten diejenigen zweier Pfeiler hervor und werden gewöhnlich zusammen genannt. Es hat dies seinen Grund darin, dass sie sich von den andern dortigen Bildwerken gleicher Gattung wesentlich unterscheiden, zu einander aber in ausgesprochen verwandtschaftlichem Verhältnisse stehen. Beide sind in ganzer Höhe und Breite mit Relieffiguren bedeckt, welche sich von dem glatten, oben und unten durch eine schmale Leiste eingefassten Grunde abheben. Wir betrachten zuerst dasjenige, welches der durch das kleine südliche Seitenportal eintretende Kirchenbesucher auf der Westseite des ersten Pfeilers zur Rechten erblickt. Es enthält eine Gruppe von sechs Männern, von denen die mittelsten im Zweikampfe begriffen sind, und wird nach der Namens-Inschrift auf dem Schwerte eines derselben gewöhnlich das „Guidokapitell" genannt. Die beiden Kämpfer sind mit kurzen Röcken, enganliegenden Beinkleidern und niedrigen Schuhen bekleidet, mit spitzen Helmen, kleinen Schwertern und länglichen, oben abgerundeten, nach unten aber spitz zulaufenden Schildern gerüstet. Der vollbärtige Krieger rechts führt eben den Todesstoss nach der Brust seines Gegners. Dieser ist dadurch wehrlos gemacht, dass sein linker Nebenmann seinen rechten das Schwert haltenden Arm beim Handgelenk gepackt hat und ihn so am Kampfe

---

[1] Zahlreiche Beispiele des Vorkommens der Rosette in Oberitalien giebt E. A. Stückelberg an. Nach diesem Autor, welcher zuerst Namen für alle Arten lombardischer Flechtornamente aufgestellt hat, sind auch unsere Bezeichnungen gewählt.

verhindert. Die vier Gestalten zu beiden Seiten der Kämpfenden tragen die gleiche Kleidung, wie jene, sind aber, bis auf die Figur am weitesten links, unbewehrt und sämmtlich barhäuptig, was den Künstler veranlasste, sie etwas grösser zu bilden.

Alle Figuren sind gedrungen, aber nicht unproportioniert, die länglichen Gesichter sind wohlgenährt und durchweg mehr oder weniger zu einem aeginetenhaften Lächeln verzogen. Die Augen sind in flacher Rundung, ohne Vertiefung des Augensternes gebildet. Das Haupt- und Barthaar ist abwechselnd conventionell

Kapitell-Relief aus dem Grossmünster zu Zürich.

gelockt oder glatt gestrählt. Ein gewisser Naturalismus ist allen sechs Gestalten eigen, auch das Gefält der Kleidung hält noch gerade die Grenze zwischen natürlicher Bildung und schematischer Darstellung. Einzelne Motive, wie die schrägen Falten auf der Brust und die kleinen knitterigen an den engen Unterärmeln, sind gut beobachtet. Die Körperstellungen sind gleichfalls durchaus naturwahr und lassen über den Sinn der Darstellung keinen Zweifel aufkommen. Die zwei Männer der rechten Gruppe, welche, nebenbei bemerkt, in neuester Zeit auf einer Console am

Basler Münsterchor frei nachgebildet wurden, legen ihre unverhohlene Freude über die Niederlage des einen Streiters an den Tag, indem sie eine Art Siegestanz aufführen. Am deutlichsten ist die Geste des Zuschauers ganz rechts, welcher die eine Hand in die Hüfte stemmt und mit der andern auf den Boden deutet, auf welchen der Besiegte im nächsten Momente niedersinken muss. Etwas unverständlicher ist die Handhaltung des Linken, welche aber auch freudige Erregung zu bekunden scheint. Die Kämpfergruppe ist gleichfalls voll wahren Lebens. Beide Duellanten berühren den Boden nur mit den Fussspitzen und lassen die Körper in den Knieen federn, wie man dies auf jedem Fechtboden beobachten kann. Der Ausfall des Angreifers, das Zurückweichen des tötlich Getroffenen sind von einer Natürlichkeit, die alle Anerkennung verdient.

Die zwei Zuschauer zur Linken gehören gleichfalls zur Parte des Siegers. Der eine greift in oben beschriebener, wenig ritterlicher Weise hinterlistig in den Kampf ein, der Andere jedoch schmiegt sich, getreu dem Grundsatze, dass „Vorsicht der bessere Teil der Tapferkeit“ sei, ängstlich an seinen Vordermann und hält noch ein Schwert in Bereitschaft. Antlitz und Körperhaltung lassen Feigheit sowohl wie Schadenfreude trefflich zum Ausdrucke kommen. Wir müssen unwillkürlich Teilnahme empfinden für den jugendlichen Besiegten, dem kein Kampfgenosse zur Seite steht, und dessen Ueberwindung wahrlich keine Heldenthat ist. Dies erklärt auch das Interesse, welches man bisher an seiner Person genommen hat, und welches uns antrieb, Näheres über dieselbe zu erforschen.

Der Name „Guido“ auf dem Schwerte des Besiegten hat nun älteren Forschern einen Hinweis gegeben; man wollte eine geschichtliche Deutung des Vorganges ausfindig machen, und Johann Heinrich Schinz brachte im Jahre 1789 in Füsslins „Schweizerischem Museum“ die Erklärung, der Gemordete sei der Herzog Guido von Ivrea, welcher 965 am Po im Kampfe mit Herzog Burkhart von Allemannien, dem Vasallen Otto des Grossen, fiel.[1]

Hiergegen spricht aber unendlich Vieles. Erstens sind histo-

---

[1] Rahn, a. a. O. p. 7.

rische Darstellungen um diese Zeit wohl überhaupt noch nicht vorgekommen. Nach Max Gg. Zimmermann[1] sind die Reliefs der ehemaligen Porta Romana zu Mailand, welche die Verbannung der dortigen Bürgerschaft durch Friedrich Barbarossa im Jahre 1162 und ihre Rückkehr im Jahre 1167 darstellen, „die ersten Darstellungen historischer Ereignisse“ auf italienischem Boden, wohlverstanden in der mittelalterlichen Plastik.[2] P. Weber behauptet in seiner Arbeit über „die Wandgemälde in der Kirche zu Burgfelden“, dass historische Schilderungen im Kirchen-Innern in der romanischen Kunst überhaupt nicht vorkämen, und löst die angebliche Ermordung eines Hohenzollerngrafen in eine Darstellung der Geschichte vom barmherzigen Samariter auf. Adolph Goldschmidt endlich, der in seinem „Albanipsalter“ den Sculpturencyklus des Basler Chorumganges von ganz neuen Gesichtspunkten aus betrachtet und endgültig erklärt hat, stellt den Satz auf, dass Zweikampfscenen an kirchlichen Gebäuden, soweit sie der romanischen Plastik angehören, stets symbolisch zu deuten sind. Wir werden seine Argumente weiter unten heranziehen.

Zugegeben, dass die Anbringung historischer Personen und Scenen auf italienischem Boden wohl noch am häufigsten vorkam und von italienischen Künstlern am meisten ausgeführt wurde — man denke an den durch die Inschrift „Durindarda“ auf seinem Schwerte gekennzeichneten Roland am Portale von S. Zeno in Verona[3] —, so geschah dies doch wohl nur an den Façaden und nicht im Innern, und dann auch wohl in anderer Weise. Ein deutsch empfindender Künstler hätte die geschichtliche Waffenthat wohl anders dargestellt, und auch einem italienischen hätte der Herzog Burkhart für diese Verewigung seines Sieges wenig Dank gewusst, selbst wenn derselbe wirklich in der geschilderten, unrühmlichen Weise stattgefunden hätte. Und sicher wäre doch in erster Linie der Name des Siegers durch eine Inschrift vor Vergessenheit geschützt worden.

Spricht schon dies Alles gegen die Schinzsche Deutung, so wird dieselbe völlig unhaltbar durch den auch von Rahn aner-

---

[1] Zimmermann, a. a. O. p. 100 und 101.
[2] Gute Abbildung bei Romussi, schlechtere bei d'Agincourt, Plastik.
[3] W. Lübke, Geschichte der Plastik, p. 432.

kannten Umstand, dass die Sculpturen des Grossmünsters nicht über das Ende des 11. Jahrhunderts zurückgehen. Nach Ablauf von weit über hundert Jahren aber ist die Darstellung eines Vorganges undenkbar, welche vielleicht möglich gewesen wäre zu einer Zeit, wo derselbe als Tagesereigniss von allgemeinem Interesse war.

Wir glauben daher, die Zürcher Kämpfer in die Klasse jener „milites pugnantes“ setzen zu dürfen, gegen deren häufiges Vorkommen in der kirchlichen Sculptur schon der heilige Bernhard von Clairvaux (1091—1152) eiferte,[1] und von denen Goldschmidt eine ganze Anzahl in Italien, Frankreich, England und Schweden anführt. Goldschmidts Verzeichniss lässt sich noch sehr erweitern. Stückelberg hat auf die bei Dartein abgebildeten Kampfscenen der Kapitelle von St. Johann in Borgo und der Kathedrale von Parma aufmerksam gemacht, um auf ihre stilistische Verwandtschaft mit Zürich hinzuweisen. Und in der That zeigt besonders das letztere hinsichtlich der Helm-, Schild- und Schwertformen die grösste Aehnlichkeit mit dem Guido-Relief. Wir wollen aus der Zahl der uns bekannten noch einige nicht zu weit entfernte Beispiele hinzufügen, nämlich das in der Krypta der Kirche zu Schänis (Kanton St. Gallen) und diejenigen eines Bildfrieses der Kirche von Andlau (Elsass). Auch die letzteren sind, was die Bewaffnung anbetrifft, dem Zürcher Werke nicht unähnlich.

Relief aus der Krypta zu Schänis (Cant. St. Gallen).

Ueber die symbolische Bedeutung der Darstellung lassen wir am besten Goldschmidt[2] oder vielmehr dessen Gewährsmann, dem Schreiber des „Hildesheimer Albanipsalter“ das Wort, welcher einer ähnlichen Malerei die Erklärung beifügt: „De sancto terreno bello in ecclesia est comparatio et magna jocunditas cum angelis in caelo. — Nos autem oportet, omnem artem, quam hi duo bellatores parant corporibus suis, ordinare spiritibus nostris.“ „Der leibliche Kampf der beiden Krieger, den wir vor uns sehen, soll uns erinnern an den geistigen Kampf, den wir beständig gegen

---

1 Schnaase, Geschichte d. bild. Künste, IV, 272.
2 Goldschmidt, Albanipsalter, p. 47—52.

das Böse zu kämpfen haben. Zu den Erscheinungen, die wir „corporaliter" an ihnen wahrnehmen, sollen wir die „spiritualiter" entsprechenden in uns aufnehmen und beherzigen." Etwas Aehnliches ist es, wenn wir auf einem der Mitte des 11. Jahrhunderts entstammenden Mosaik zu Vercelli die Kämpfenden durch ihre Schwertinschriften als Thorheit und Unglaube ckarakterisiert finden.[1] In der „Gemma Animae" des Honorius Augustodunensis, im Kapitel „de bello spirituali", findet sich gleichfalls der Gedanke vom Kampfe der guten und bösen Mächte.[2] Dies ist also die Erklärung und der lehrhafte Wert der scheinbar rein äusserlichen Darstellung, und desshalb dürfen die vier Zürcher Zuschauer ihre „magna jocunditas" über die Niederlage des Bösen, der sich hier, wie auf all' diesen Darstellungen von seinem Widersacher äusserlich nicht unterscheidet, ohne Scheu an den Tag legen, was bei der Ueberwindung eines politischen Gegners höchst unedel wäre.

Wir werden daher auch den Namen „Guido" nicht als den einer geschichtlichen Gestalt, sondern als einen solchen des Comasken aufzufassen haben, welcher das Bildwerk meisselte, und sich auf der seinen Zeitgenossen leicht verständlichen Sculptur an bescheidenster Stelle, auf dem Schwerte des überwundenen Bösen, ein Denkmal setzte. Erinnert uns doch schon der südländische Name an den allerdings erst dem XIII. Jahrhundert angehörenden Meister Guido da Como.

Wir haben, gelegentlich der Sculpturen-Betrachtung Neuenburgs, das vielfache Vorkommen des gleichen Namens am Chor der dortigen Stiftskirche erwähnt und die Wahrscheinlichkeit einer Identität beider Namensträger ausgesprochen. Das massenhafte Vorhandensein des Namens zu Neuenburg spricht dafür, dass es sich dort um das Werkzeichen eines Meisters handelt, während die neben ihm erscheinenden zahlreichen einfacheren Figuren als Marken der Gesellen zu erklären sind. Bestärkt wird diese Annahme dadurch, dass der Name nebeneinander mit ganz verschiedenen Lettern geschrieben vorkommt, also nicht von einem, sondern von verschiedenen Gesellen eingemeisselt worden sein

---

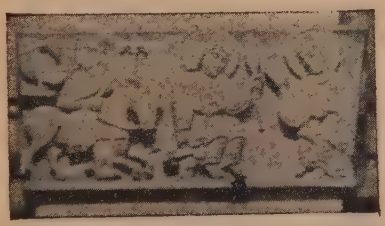
[1] Paul Ganz, Gesch. d. Herald. Kunst in der Schweiz, p. 21, 2. Abgeb. in d. Herald. Mitteilg. des Vereins «Zum Kleeblatt», 1895, 5.

[2] Migne, Patrologia, Vol. 172, p. 567.

muss. Es ist also leicht wahrscheinlich, dass Guido, welcher in Zürich als tüchtiger Steinmetz mit künstlerischer Arbeit betraut wurde, an dem jüngeren Neuenburger Bau schon eine leitende Stelle bekleidet hat.

Die zweite Kapitellsculptur ist, wie gesagt, der besprochenen nahe verwandt. Sie zeigt im gleichen Flachrelief, wie es der longobardischen Kunst eigen ist,[1] eine Gruppe von drei ganzen Figuren.

Zur Linken erblicken wir einen bärtigen Reiter auf kleinem, nicht übel gebildeten Pferde. Er ist in einen bis zu den Knieen reichenden Rock, ähnlich denen der Männer des Guido-Reliefs, und einen faltigen Mantel gekleidet. Sein Haupt trägt eine Krone von der Form der sogen. Mauerkronen,[2] die Linke ein Scepter mit lilienartiger Verzierung. Die andere Hand hält die Zügel des Pferdes, welches an Kopf, Mähne und Hinterteil gute Naturbeobachtung verrät. Unglücklich sind einzig die Vorderbeine gebildet; die Oberschenkel scheinen gänzlich zu fehlen, so dass es aussieht, als ob das Pferd sich auf die vorderen Füsse niederlassen will. Die linke obere Ecke des Reliefs ist durch eine Vogelfigur ausgefüllt, welche, auf einem rundlichen Stammende sitzend, den Kopf mit hakigem Schnabel rückwärts wendet. Vor dem Reiter stehen zwei Heilige, Mann und Weib. Sie bilden formal eine abgeschlossene Gruppe für sich, und wenn, was kaum zu bezweifeln, der Künstler sie als zu dem Gekrönten zu Pferde gehörig darstellen wollte, so ist dieses nur sehr unvollkommen gelungen. So dreht der Mann des Paares diesem z. B. den Rücken zu. Ueberhaupt ist diese in sich zusammengefallene Figur ziemlich mangelhaft geraten, und auch die Frau neben ihr nicht sonderlich geschickt gebildet. Der grössere Aufwand von



Kapitell-Relief aus dem Grossmünster zu Zürich.

---

[1] Zimmermann, a. a. O. p. 15.

[2] S. Voegelin machte schon darauf aufmerksam, dass diese Krone «den alten italischen» gleicht. Mittlg. d. antiq. Ges. I, 4, p. 11.

Faltenwerk bei der vollkommeneren und reichen Bekleidung beider Figuren verursachte ihrem Schöpfer anscheinend grössere Schwierigkeit, als die knapperen Kostüme der sechs Männer auf dem ersten Kapitell. Denn ein gleicher Bildner muss für beide Werke angenommen werden. Zwar weichen die Gestalten derselben in manchem von einander ab, zeigen aber andererseits so augenfällige Uebereinstimmungen, dass dies als sicher gelten darf. Hier wie dort finden wir die gleichen gedrungenen Körperproportionen, die gleiche Stilisierung der Gesichter, die gleiche Behandlung der Details bei Haaren, Bärten und den Teilen des Gefältes, welches sich an den dem Körper enganliegenden Stücken der Kleidung kreisförmig spannt. Wenn dagegen bei unserm Heiligen-Relief manche Abweichung vorkommt, wie das Ueberschneiden des oberen Bildrandes durch die Nimben, das Rauschen und Sich Kräuseln freihängender Gewandteile, zu deren Bildung das Guido-Relief keine Gelegenheit bot, so muss in Betracht gezogen werden, dass wir aus dem einen Kapitell mit den sechs gleichgekleideten Männern unmöglich die ganze Eigenart, den ganzen Formen- und Motivvorrat seines Verfertigers kennen lernen können. Aber gleich, wie die Proportion, ist auch die Haltung der Figuren beider Reliefs, das Federn der Körper in den Knieen. Schliesslich beachte man solche Einzelheiten, wie den in spiraligen Falten gewundenen rechten Unterärmel des Reiters und des vorletzten Mannes links auf dem Guido-Kapitell oder das Zickzackornament, das wir bei beiden Reliefs auf den Kleidersäumen und sowohl auf dem Schildrande der Kämpfer, wie auf dem Brustriemen des Pferdes finden. Dass die Augensterne der Gestalten der letztbesprochenen Kapitellsculptur mit Blei ausgegossen sind, ähnlich, wie wir dies in Ober-Italien, z. B. an dem Brüstungsrelief der Kanzel von St. Ambrogio zu Mailand finden, während es bei denen des anderen Werkes nicht der Fall ist, gestattet gleichfalls nicht, verschiedene Sculptoren anzunehmen.

Ueber die Deutung der beiden Heiligen kann kein Zweifel obwalten. Zwar wurde gegen die schon sehr alte Vermutung, man habe es hier mit dem Geschwisterpaare Felix und Regula zu thun, welches, der Ueberlieferung nach, an der Stelle, wo sich jetzt das Grossmünster erhebt, seinen Märtyrertod erlitten hat, Einsprache erhoben, da die typische Darstellungsweise dieser Hei-

ligen sie kopflos, mit den abgeschlagenen Häuptern in den Händen, abbildet. Dennoch haben wir in dem Paare sicher Felix und Regula zu erblicken. Ein Mann und ein Weib, durch Nimben als Heilige, durch Palmzweige als Märtyrer gekennzeichnet, zusammen im Grossmünster zu Zürich abgebildet, können gar nichts anderes, als die beiden berühmten Patrone dieser Kirche und dieser Stadt sein. Wer aber ist der Reiter, dem Bruder und Schwester sich huldigend nahen? Man hat an die Kaiser Karl den Grossen und Otto den Grossen gedacht. Doch geht dies nicht an, aus demselben Grunde, aus welchem wir Guido von Ivrea und Burkhart von Allemannien verwerfen müssen. Und doch werden wir hier wohl nicht anders können, als eine geschichtliche Deutung der Person anzunehmen, denn, mag die Figur nun in einer Beziehung zu den neben ihr befindlichen Schutzheiligen Zürichs stehen, mag sie, wie dies ähnlich auch vorkommt, nur willkürlich und zusammenhanglos auf demselben Steine gemeisselt worden sein, sicher ist sie das Bild eines weltlichen Fürsten — dies zeigt schon das Fehlen des Heiligenscheines — unbedingt liegt ihr eine historische Reminiscenz zu Grunde. Wir nehmen daher in ihr, wenn auch nur vermutungsweise, jenen Mann an, dessen Römerzüge auch das erste Auftauchen historischer Darstellungen in der romanischen Kunst Italiens, die schon erwähnten Reliefs der Porta Romana zu Mailand zur Folge hatten. Der mutmassliche Zeitpunkt der Entstehung unserer Sculptur liegt nicht fern von dem Jahre 1155, dem Krönungsjahre Friedrich I. Sollte da der bärtige Reiter mit Krone und Scepter und dem königlichen Adler hinter sich, an dessen Füssen wir grosse Sporen bemerken, nicht der Kaiser Rotbart sein, welcher, nachdem ihm Hadrian IV. zu Rom vor dem St. Mauritiusaltar die Krone aufs Haupt gesetzt hatte, die Stiefel mit den Sporen eben dieses Mauritius[1] anlegte, des Feldherrn der thebräischen Legion, welcher der Lokallegende nach, Felix und Regula in die Einöde Glarona und an den Fluss Lindomacus entsandt hatte, um das Christentum zu predigen.[2] Wie sinnig und schön erscheint uns plötzlich der

---

1 Wetzler und Welte. Kirchenlexicon, «Legio Thebaica, p. 1623. — A. Mai, Spicil. Rom. VI, 228.

2 Vgl. Martyrologium der Zürcher Stadtbibliothek Mscr. A. 3 No XVII «Passio Sanctorum Felicis et Regulae».

Inhalt des alten Bildes, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie die heiligen Geschwister den frommen Kaiser, welcher gekrönt aus der ewigen Stadt zurückkehrt, huldigend mit ihren Märtyrerpalmen empfangen, erfreut über die Ehrung ihres alten Herrn und Meisters, dessen Gruss er ihnen über die Alpen zuträgt! —

Es ist anzunehmen, dass ursprünglich noch mehrere ähnliche Reliefs zum Schmucke des Kircheninnern vorgesehen waren, die zwei besprochenen jedoch nur ausgeführt wurden. Hierfür spricht unter anderm ihre willkürliche Verteilung im Kirchenraum. Das Guido-Relief ist nach der Westwand, das Felix- und Regula-Relief nach dem Mittelschiffe gerichtet. Beide Stücke waren ursprünglich nicht für ihren jetzigen Standort bestimmt und garnicht darauf eingerichtet, im Zusammenhange mit den andern Kapitellstücken des gleichen Bündelpfeilers versetzt zu werden. Dennoch sind sie nicht etwa später eingefügt worden, sondern gleichzeitig mit den andern Teilen bei Erbauung der Pfeiler an Ort und Stelle gesetzt. Beide Bildwerke wurden zu diesem Zwecke ein wenig zurecht gehauen. Man sieht deutlich, wie ihre Profilierungen an den Stossfugen mit denen der benachbarten Stücke notdürftig in Einklang gebracht sind. Ganz klar wird uns vollends die ursprünglich andere Bestimmung der Sculpturen, wenn wir die eine der mit schwungvollen Drachenfiguren geschmückten Schmalseiten des Guido-Kapitell betrachten. An dieselbe sollte sich ein gleichfalls nach oben schräg ausladendes Stück ansetzen; da statt dessen aber ein verticales an diese Stelle trat, ergab sich eine keilförmige, glattgearbeitete Stossfläche ohne den vertieften Bildgrund.

Schmalseite des Guidokapitell.

Es liegt nun nahe, in den beiden Reliefs schon vorhandene, beim Bau später mitverwandte Sculpturen zu vermuten, doch glauben wir, dass ihre Entstehungszeit mit derjenigen der andern Arbeiten im Innern und am Portalbau des Grossmünsters ziemlich zusammenfallen muss. Eine durch Geldnot, Wechsel in der Leitung oder andere Umstände herbeigeführte Aenderung des Bauprogramms mag die Ursache gewesen sein, wesshalb diese beiden Bildwerke so vereinzelt und zusammenhanglos in dem Kreise

anders Gearteter dastehen. Dennoch sind sie keineswegs so wenig stilverwandt mit dem übrigen plastischen Schmuck des Grossmünsters. Nur die stoffliche Verschiedenheit der andern Kapitell- sowie der Portalsculpturen ist es, was dies auf den ersten Blick so erscheinen lässt. Viel Analoges zeigen z. B. die Bildhauereien am Portal. Dort kehrt unter den Tierbildern in dem Kreisgeflecht der Vogel des Heiligen-Kapitell sehr ähnlich wieder,[1] ebenso der Drache vom Guido-Kapitell. Die Köpfe beider Figuren, die Flügelstellung und das Schwanzgeringel bekunden ganz dasselbe Stilgefühl. Auch der Greif auf der andern Schmalseite desselben Kapitells legt den zwischen den Hinterbeinen hervorgestreckten Schweif in demselben schönen Kreis auf den Rücken, wie der Löwe, das zweite Tier links unten im Portalgerank. Sodann vergleiche man einmal den Kopf der obersten Figur des linken Kastenreliefs der Kirchenpforte mit dem des heiligen Felix, die erhobene Hand des Mannes darunter mit der der zweiten Figur von links auf dem Guido-Relief, die Kleidung dieser letzten Gestalt und ihrer Genossen mit der des Hifthornbläsers oder des Mannes mit der Kugel an der Kirchenthüre. Und so fort!

Auch bei andern Sculpturen im Münster selbst finden wir die Bleiaugen, das Zickzackornament und Aehnliches mehr.

Wir haben bei unsern Forschungen über die Bildhauereien des Grossmünsters auf urkundliche Nachrichten Verzicht leisten müssen. Die dargethane Verwandtschaft eines grossen Teiles seines plastischen Schmuckes zeigt aber, auch wenn wir denselben nicht als Werk eines Künstlers, sondern einer Schule zu erklären suchen, dass zu einer Zeit, über die uns geschichtliche Notizen fehlen, eine emsige Thätigkeit am Bau des Zürcher Gotteshauses geherrscht haben muss und dass das Versagen historischer Quellen keinen Beweis dafür liefert, dass die in Dunkel gehüllte Epoche seiner Baugeschichte nichts zur Vollendung des ehrwürdigen Denkmals beigetragen hat.

---

[1] Dieser Vogel findet sich auch sehr gleichartig an einem Fries im Innern des Münsters wieder. Die Laubverzierungen und das Flechtwerk des Portals sind völlig verwandt — erstere in ihrer auch echt italischen kerbschnittartigen Manier — an vielen Kapitellen im Münster zu treffen. Da wir letztere nicht besprechen, ist von einem eingehenden Vergleiche Abstand genommen, ebenso wie von den Kreuzgangsculpturen, deren zahlreiche lombardische Motive schon Stückelberg festgestellt hat.